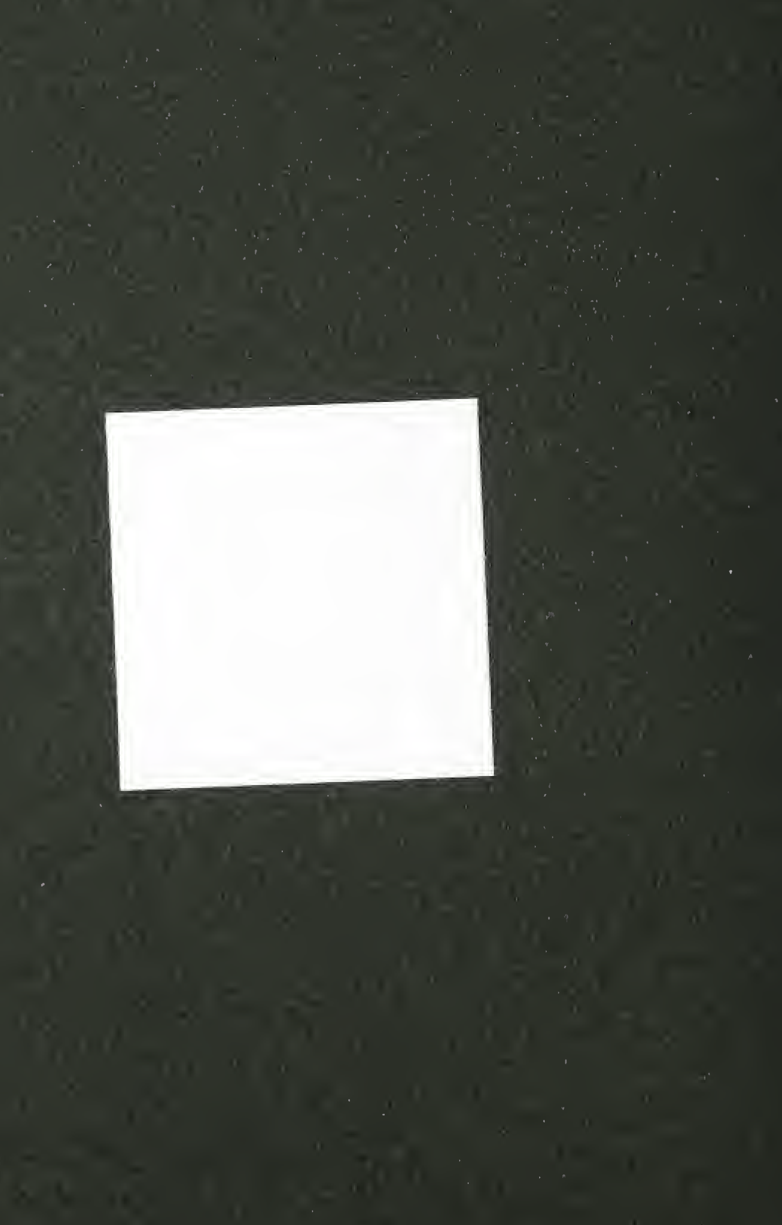
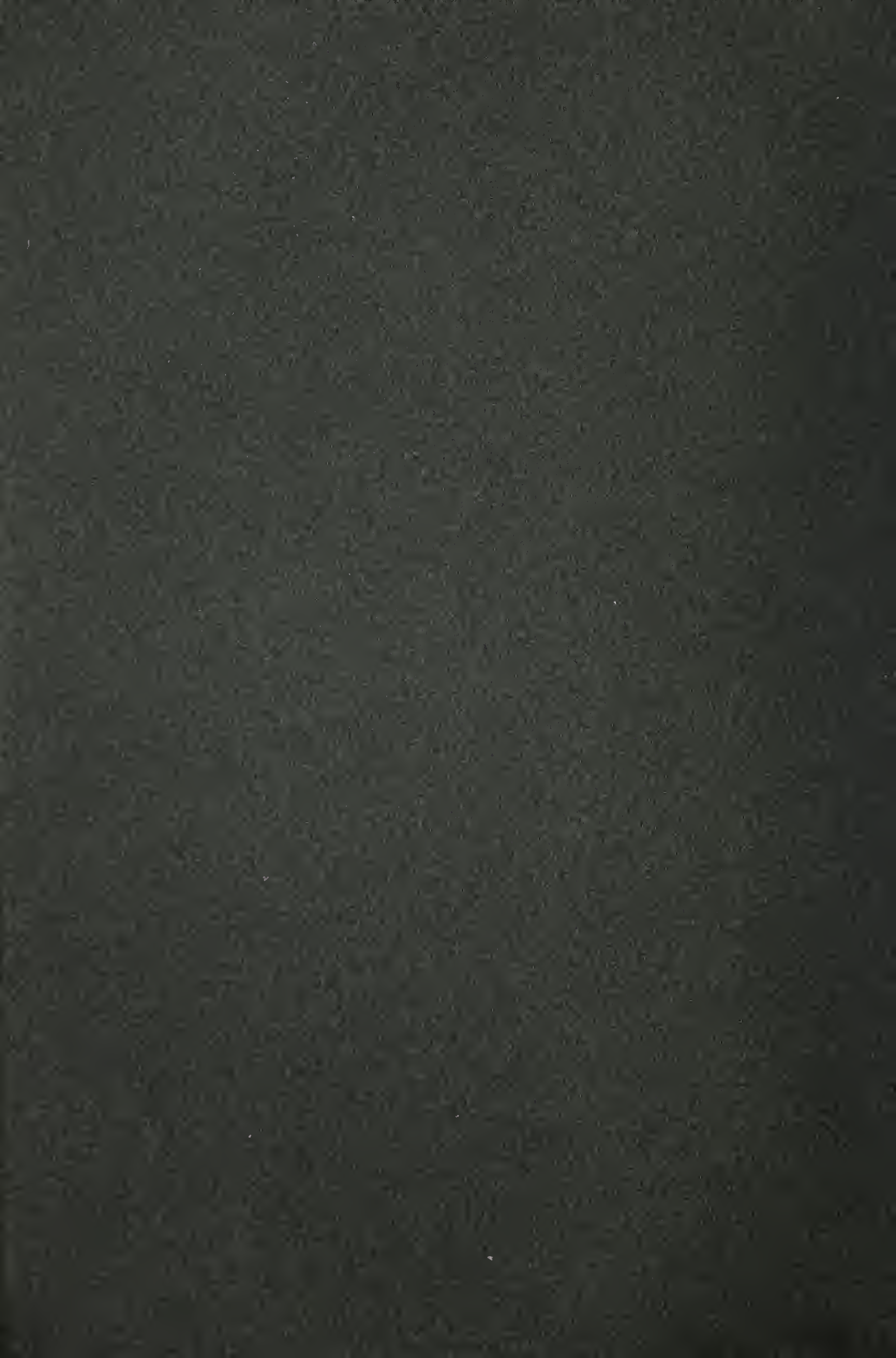










Zeitschrift

für

Bildende Kunst.

Mit dem Beiblatt

Kunst-Chronik.

Herausgegeben

von

Prof. Dr. Carl von Lützow,
Bibliothekar der k. k. Akademie der Künste in Wien.

Zwölfter Band.



Leipzig,
Verlag von E. A. Seemann.
1877.

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

Kunst-Chronik.

Beiblatt

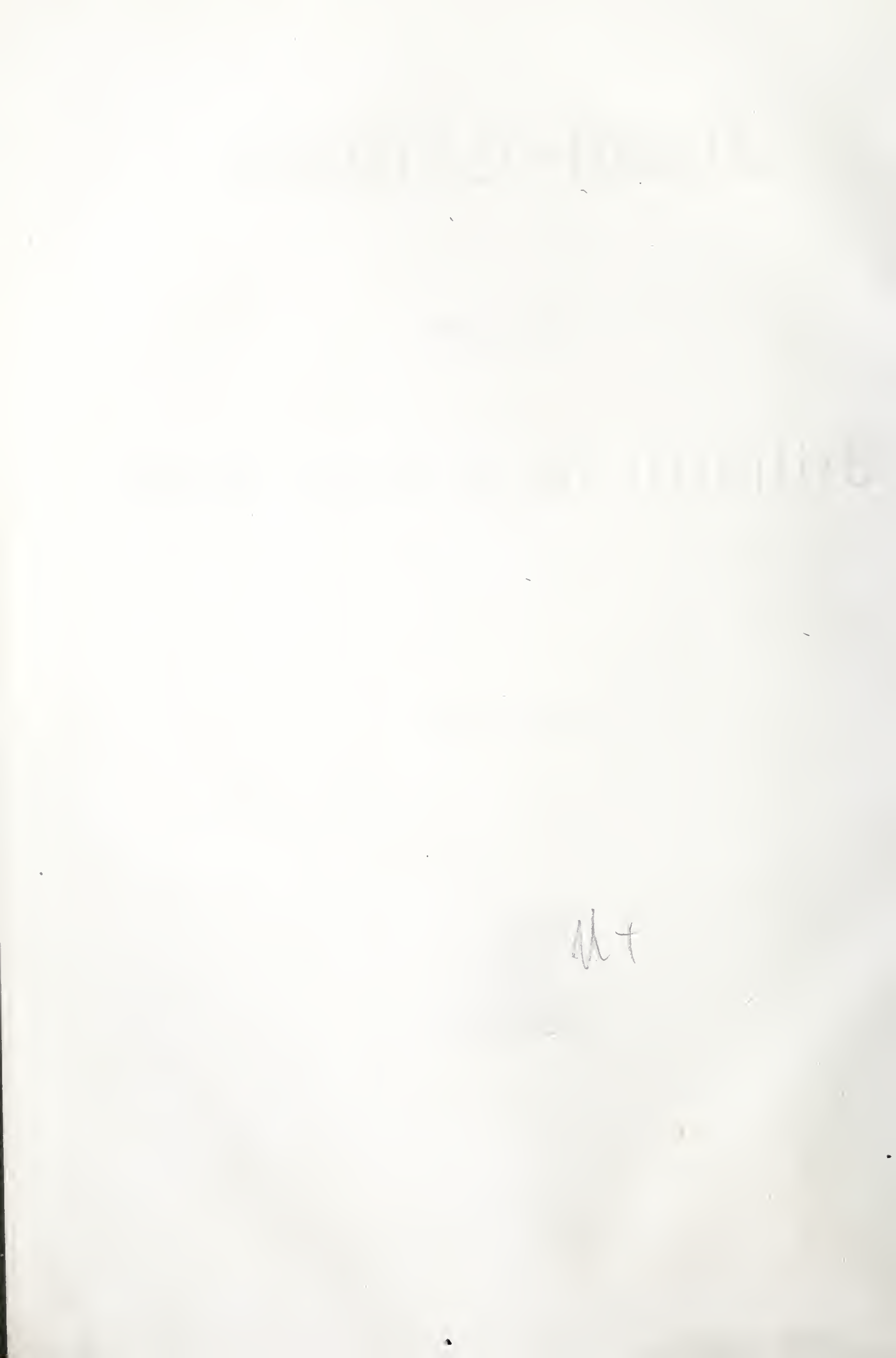
zur

Zeitschrift für bildende Kunst.

Zwölfter Jahrgang.



Leipzig,
Verlag von E. A. Seemann.
1877.



Inhaltsverzeichniß des XII. Bandes.

Text.

Illustrationen und Kunstbeilagen.

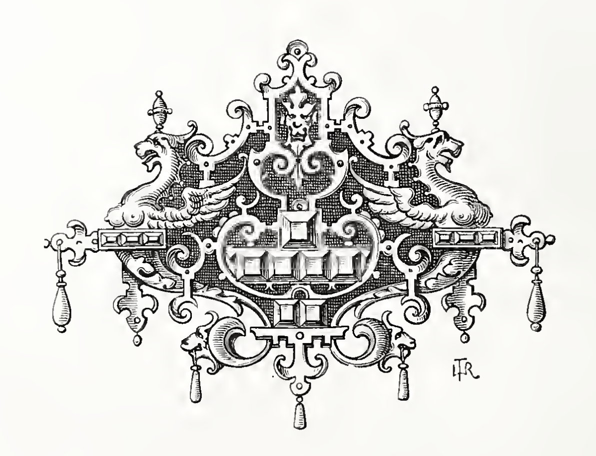
Stiche, Radirungen etc.

Holzschnitte.

1. Kunstwerke und Kunstgewerbliches.

2. Initialen, Vignetten etc.

Die mit † bezeichneten Holzschnitte sind auf besondere Blätter gedruckt.



Kunst-Chronik 1877.

XII Jahrgang.

Inhaltsverzeichniß.

Größere Aufsätze.

Korrespondenzen.

Kunstliteratur.

Spalte

Kunstliterarische Notizen.

Kunsthandel.

Nekrologe und nekrologische Notizen.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Personalnachrichten.

Kunstgeschichtliches.

Kunstblätter.

Vereinswesen.

Sammlungen und Ausstellungen.

Konkurrenzen und Preisvertheilungen.

Verschiedenes.

Vom Kunstmarkt.







Meister W.

Von Anton Springer.

Hat man Thausing's treffliches Dürerbuch zur Hälfte durchgelesen, so gewinnt man den Eindruck, als ob nicht Albrecht Dürer, sondern sein Lehrer Michael Wohlgemuth der größere Künstler gewesen wäre. Wohlgemuth ist der bahnbrechende schöpferische Mann, welcher den Kupferstich in Nürnberg einbürgert und die Landschaftsmalerei zuerst begründet, er führt die antike Mythologie in den Darstellungskreis der altdeutschen Malerei ein, steht, der erste deutsche Künstler, in engen Beziehungen zum Humanismus, und leiht, abermals der erste, reformatorischen Gedanken bildlichen Ausdruck. Mindestens eben so wunderbar wie diese Kraft der Initiative erscheint die persönliche Energie Wohlgemuth's, welcher von der Nachahmung der kölnischen Schule ausgeht und mit Studien nach italienischen Meistern oder in einem Falle wohl gar nach einem antiken Sarkophage abschließt, dessen künstlerische Entwickelung selbst im hohen Greisenalter ununterbrochen weitergeht und der endlich wiederholten Stilwandlungen — es lassen sich vier bis fünf aufzählen — zum Trotze seine ursprüngliche Frische und Natürlichkeit, sein wahrhaftiges Wesen unversehrt sich bewahrt. Man kann viele Jahrhunderte auf- und abschreiten, ehe man einem Künstler von ähnlich umfassendem Können und gleicher nachhaltiger Kraft begegnet. Die deutsche Kunstgeschichte wenigstens weist keinen ihm ebenbürtigen Meister auf.

Unwillkürlich, wenn man das glänzende Bild Thausing's von Wohlgemuth sich vor Augen hält, wirft man die Frage auf: Wie war es doch nur möglich, daß ein solcher Mann so arg verkannt und mißachtet werden konnte? Beinahe in derselben Woche noch, in welcher Thausing's Buch erschien, faßte ein anderer deutscher Forscher (Wilhelm Schmidt in „Kunst und Künstler", 6. Liefg., S. 7) sein Urtheil über Wohlgemuth in folgenden Worten zusammen: „Wohlgemuth war eine handwerkliche Erscheinung ohne höheres Kunstgefühl, ein echter deutscher reichsstädtischer Bürger, dem es an weitergreifenden Anschauungen fehlte. Wohlgemuth's Unterweisung hat Dürer nur geschadet; sein Leben lang schleppte er die Fessel dieser hölzernen Kunst mit sich". Diese schroffen Gegensätze in der Beurtheilung fordern geradezu eine fortgesetzte Untersuchung heraus, lassen eine Revision der Akten wünschenswerth erscheinen, welche freilich durch die Kargheit der Quellen in hohem Maße erschwert wird. Unsere Hoffnungen, daß die Kunde von der alten Nürnberger Kunst durch archivalische Studien eine beträchtliche Erweiterung erfahren werde, ist wenigstens in Bezug auf die Hauptmeister nicht in Erfüllung gegangen. Die Hauptquelle, Neudörfer's Nachrichten, bereitet uns, je öfter wir sie in den Händen wenden, immer größere Verlegenheiten. Wir besitzen offenbar nicht den Urtext derselben, sondern sind auf spätere Bearbeitungen, die es an Interpolationen, willkürlichen Aenderungen und namentlich

Schreibfehlern nicht fehlen lassen, angewiesen. Außer der früher gangbaren Ausgabe, die wir dem eifrigen, aber wenig sorgsamen Campe verdanken (1828), hat Andresen im 12. Bande des Naumann'schen Archives eine andere Redaktion herausgegeben. Eine dritte Edition, an die wir uns wohl von nun an werden halten müssen, obgleich sie vor einem streng philologischen Richterstuhle manchen Tadel erdulden würde, hat Lochner zum Verfasser und findet sich im 10. Bande der „Quellenschriften". Wenn nun diese drei Ausgaben, die alle nur aus späteren Abschriften geschöpft haben, unter einander abweichen, welcher gebührt der Vorzug? Wie weit diese Unterschiede gehen, mag ein Beispiel klar machen.

Das Kapitel von Adam Kraft schließt bei Campe, nachdem erwähnt worden, daß er „zur anderen Ehe eine Wittib genommen, welche sich Eva allein ihm zur Gunst hat nennen müssen, so sie doch Magdalena getauft war": „hat mit ihr Hochzeit gehalten im 1490 Jahr, den 6. September und starb dieser Krafft, zu Schwabach im Spital A° 1507". Bei Andresen lautet die Schlußstelle: „Er hat in anderer Ehe ein Weib genommen die sich ihme zu gefallen hat Eva müssen nennen lassen, die doch Magdalena war getauft worden, mit deren hielt er Hochzeit Anno 1507". In der Lochner'schen Edition heißt es: „Starb im Spital zu Schwabach. Seine Frau nennt sich ihm zu Gefallen Eva". Die eine Nachricht läßt ihn also in Schwabach 1507, die andere in Schwabach, doch ohne nähere Zeitangabe, sterben, die dritte weiß überhaupt nichts vom Sterbeort und Sterbejahr. Und doch sind alle drei Nachrichten einer einzigen Quelle entlehnt. Auf Grund dieses Thatbestandes konnte E. Förster in seinen Denkmalen das beruhigende Resultat ziehen: „Sicher wissen wir nur, daß er 1507 und zwar im Spital gestorben ist!" Auch das hohe Alter, welches Kraft erreicht haben soll, scheint eine müßige Erfindung späterer Lokalschriftsteller zu sein, die sich darin gefielen, die Vertreter der guten alten Zeit, die biederen, frommen Künstler des Alterthums zum Lohne für ihre Tugenden mit einem recht langen Leben zu beschenken. Eine Korrektur dieser Legende giebt die Barbara Keglin (Lochner S. 17), welche 1506 von der ehelichen Wirthin Meister Adams für ein mit diesem erzeugtes Kind Alimentationskosten empfängt, dann aber die von Neudörffer selbst (Biographie des Sebastian Lindenast) überlieferte Nachricht, Adam Kraft, Sebastian Lindenast und Peter Vischer der Rothschmied seien „gleich mit einander aufgewachsen und wie Brüder gewesen". Danach muß seine Geburt um das Jahr 1460 herum angenommen werden.

Ist es mit dem hohen Alter Wohlgemuth's nicht vielleicht ähnlich bestellt? Nach der gewöhnlichen Angabe erreichte er ein Alter von 85 Jahren und fällt sein Leben zwischen 1434 und 1519. Das Todesjahr überliefert Neudörffer, das Alter giebt die Inschrift auf dem Münchner Porträt an. Selbst die Echtheit des Werkes zugegeben, bleibt doch die Glaubwürdigkeit der offenbar späteren und in den Ziffern überarbeiteten Inschrift keineswegs über jedem Zweifel erhaben. So stark sind freilich die letzteren nicht, daß jeder aus derselben gezogene Schluß verboten und, wodurch jede Schwierigkeit beseitigt würde, Michael Wohlgemuth gerade so wie Adam Kraft um einige Jahrzehnte verjüngt werden müßte. Immerhin verhindern sie in Verbindung mit einigen anderen Thatsachen eine sichere Erzählung von seinen Lebensschicksalen. Der Ehevertrag mit seiner Frau Barbara, der Wittwe Hannsen Pleydenwurf's, datirt vom Jahre 1495, also ungefähr aus Wohlgemuth's sechzigstem Jahre. Da Barbara einen erwachsenen, damals schon verstorbenen Sohn, den Maler Wilhelm Pleydenwurf, besaß, so darf man auch bei Wohlgemuth ein höheres

Alter annehmen. Schwer vereinbar ist dann nur, daß er nach Barbara's Tode noch einmal heirathete und mit dieser zweiten Frau Christine Kinder zeugte, welche noch 1521, ja 1532 unter der Vormundschaft standen. Diese Christine wurde allerdings aus der Freundschaft unseres Künstlers entfernt und als eine Fremde, die nur zufällig seinen Namen führte, dargestellt, aber eine Malerin Christine Wohlgemuth, die dasselbe Haus, bei der Schildröhren, bewohnt, welches unser Wohlgemuth besessen, muß nothwendig mit ihm in Verbindung gebracht werden. Störend ist besonders das so weit zurückliegende Geburtsjahr 1434. Muß es dabei sein Bewenden haben, da Michel Wohlgemuth urkundlich doch erst 1473 in den Nürnberger Bürgerbüchern erscheint? Die Entscheidung bleibt wohl noch lange ausgesetzt.

In jedem Falle aber wird man sich der Ueberzeugung schwerlich verschließen können, daß der Wohlgemuth, wie ihn die Resultate der neuesten Forschungen erscheinen lassen, wenn nicht eine unmögliche, doch eine höchst unwahrscheinliche Persönlichkeit vorstellt. Um die Holzschnitte in der Schedel'schen Chronik und eine Reihe beglaubigter Altäre werden die verschiedenartigsten Werke, namentlich Kupferstiche gruppirt, welche Wolgemuth's künstlerische Kraft in höchstem Glanze offenbaren und ein ganz anderes Bild von seiner Bedeutung uns darbieten, als die früher herrschende Tradition gewährte. Ob auch ein einheitliches, mag die folgende Untersuchung zeigen.

Wohlgemuth tritt uns in doppelter Gestalt entgegen, einmal als Künstler, dessen Werke die schöpferische Phantasie des Urhebers wiederspiegeln, das anderemal als das Haupt einer Werkstätte, in welcher Aufträge auf künstlerische Arbeiten mannigfachster Art von verschiedenen Händen ausgeführt werden. Der Name Wohlgemuth bezeichnet sowohl ein Individuum wie eine Firma. Damit fällt jeder sichere Maßstab der Beurtheilung fort. Ist ein Produkt schlecht, dann trägt ein Geselle die Schuld; erscheint ein Werk einem anderen gleichnamigen ganz unähnlich, so wird das durch die Thätigkeit verschiedener Kräfte in der Werkstätte erklärt. Insbesondere hält es schwer, den stetigen Fortschritt der persönlichen Entwickelung des Meisters nachzuweisen. Ein späteres Werk kann vielleicht in viel größerem Maße Gesellenarbeit sein, als ein früheres. Wenn die Spuren davon nicht entdeckt werden, gelangt man leicht zu einem falschen Schlusse in Bezug auf den Meister Man nehme den sogenannten Hofer Altar in der Münchener Pinakothek vom J. 1465 als Beispiel. In demselben wird „sowohl ein Erbtheil des alten Nürnberger Stiles" wie die „Mitgift der flämischen und oberrheinischen Schule" offenbar. Danach wird nun die Entwickelung Wohlgemuth's konstruirt. Ausgehend von der Lokalschule, deren Einwirkungen er nur langsam überwindet, lernt er auf seiner Wanderung den Rhein entlang bis nach den Niederlanden Martin Schön und irgend einen Schüler van Eyck's kennen und wird ihrem Einflusse unterthan. Wie aber, wenn der Altar nur ein Produkt der Werkstätte war, und mit dem Meister auch noch Gesellen an demselben gearbeitet haben? Daß der erstere dem Besteller gegenüber die Verantwortung trug, erscheint selbstverständlich, soll aber die Wissenschaft, welche die intime Natur, die Seele des Künstlers erforschen will, sich gleichfalls nur an die Firma halten? Zu dem schwankenden Wesen in Wohlgemuth gesellt sich auch ein widerspruchsvoller Zug. In den Altar von 1465 mischt sich der altnürnbergische, der feineren Naturbeobachtung fernstehende Lokalstil mit „flämischen und oberrheinischen" Einwirkungen. Das Porträt der Tucherin in Kassel 1478 macht den Eindruck, als ob es nur Schongauer gemalt haben könnte. Der Peringsdörffer'sche Altar wieder in Nürnberg (1488) mahnt in Einzelheiten an die Eyck'sche Schule; hier sind noch

Temperafarben angewendet, in den Gemälden aus dem folgenden Jahrzehnt dagegen gewahren wir schon den Künstler in der Oeltechnik heimisch. Eine letzte Wandlung des Stiles und der Technik enthüllt der Schwabacher Altar, an welchem Wohlgemuth als siebzigjähriger Greis arbeitete. Muß es nicht auffallen, daß Wohlgemuth, der doch vor seiner Ansässigkeit in Nürnberg (1473) die Einwirkungen fremder Weise erfahren hat, dieselben eigentlich erst in viel späterem Alter verwerthet, noch lange bei der Temperamalerei verharrt, obgleich er schon die neue Technik kennen mußte — wer hätte sie ihn, wenn er sie nicht auf der Wanderschaft kennen gelernt hatte, in Nürnberg gelehrt? —, und daß er einmal, aber nur einmal, die Maske Schongauer's so geschickt vorhielt, daß lange Zeit Niemand an ihn selbst dachte. Da die Entwickelung eines Künstlers nicht an feste, wiederkehrende Regeln gebunden ist, so müssen wir uns die Einwendung gefallen lassen: warum soll nicht einmal ein Maler sich sprungweise und gegen die herkömmlichen Regeln entwickelt haben? Wir fügen uns also: ein solcher künstlerischer Lebenslauf ist möglich, wenn auch nicht wahrscheinlich. Doch giebt es noch größere Unwahrscheinlichkeiten.

Wohlgemuth's Thätigkeit als Maler tritt gegen seine Leistungen im Fache des Kupferstiches vollständig zurück. Erst als Kupferstecher erwirbt er sich das Anrecht, in der ersten Reihe der deutschen Künstler genannt zu werden. So behauptet die neueste Forschung, indem sie die Blätter des anonymen Meisters W., darin theilweise älteren Ueberlieferungen folgend, dem Michael Wohlgemuth zuschreibt.

Die unmittelbaren Zeitgenossen sind über den Meister W., sowie über Wohlgemuth's gestochenes Werk gänzlich stumm. Der erste, welcher den Meister W. rühmend hervorhebt, ihn mit Israel von Meckenem, Martin Schön u. a. Stechern in Verbindung bringt, ist Matthias Quad von Kinkelbach in seinem patriotisch empfundenen Buche: Teutscher Nation Herrlichkeit 1609. Quad nennt auch die 7 Blätter, den großen Herkules, den Seereiter, wilden Jeronymus, verlorenen Sohn, das Mariabild mit der Seekatze und die kleine Reiterin, welche Dürer dem W. nachgestochen hat. Das Monogramm W. aufzulösen, war aber Quad nicht im Stande. Das that erst der unbekannte Abschreiber und Bearbeiter der Neudörffer'schen Nachrichten, mit welchem uns Andresen in Naumann's Archiv bekannt gemacht hat. Er citirt Quad's Ausspruch und giebt die Erklärung: „Lit. W. ist Wohlgemuth". Nachdem Quad von Dürer's Nachstichen gesprochen, lag es nahe, in dem Vorbilde Dürer's dessen Lehrer, also den in Nürnberg gut bekannten Wohlgemuth zu vermuthen. Auf selbständiger Forschung scheint die Notiz des Kompilators der Neudörffer'schen Nachrichten nicht zu ruhen. Denn er nennt unter den von Dürer nachgestochenen Blättern auch den „kleinen jagenden Reuter" oder den kleinen Kourier, (wie weit geht die Bezeichnung „kleiner" Reuter, doch offenbar im Gegensatze zum großen Kourier, zurück?), ohne daß ein mit W. signirtes gleiches Blatt bekannt wäre. Seitdem wurde der Meister W. noch öfter mit Wohlgemuth identificirt und seine Stiche als die Originale der Dürer'schen Kopien dargestellt, so von Paul Behaim in seinem Kataloge 1618 und von Knorr in seiner Künstlerhistorie 1759. Erst Bartsch hat Wohlgemuth entthront und an seine Stelle den obskuren Goldschmid Wenzel von Olmütz gesetzt, weiter aber das Verhältniß zwischen dem Meister W. und Dürer so aufgefaßt, daß der anonyme Meister nach Dürer gestochen, diesen kopirt hätte.

Der Meister W. in unseren Kupferstichsammlungen besitzt eine seltsame Physiognomie. Unter den 82 Blättern, welche ihm Bartsch und Passavant zuschreiben, zählen wir 43 Kopien nach Schongauer. Er hat außerdem mehrere Blätter nach dem niederländischen Mei-

ster vom J. 1480 kopirt, und was in jener Zeit selten vorkommt, zwei altkölnische Gemälde mit dem Grabstichel reproducirt, welche gewiß schon einige Jahrzehnte vorher gemalt worden waren. Weit über die Hälfte des Werkes weist also auf fremde, und zwar auf rheinisch-niederländische Vorbilder hin. Einen anderen Charakter tragen acht ornamentale Blätter: Entwürfe zu Monstranzen, Ostensorien, Pokalen. Die gothischen Formen verrathen als Heimat mittlere deutsche Landschaften, etwa Franken, berechtigen vollständig zu der Vermuthung, daß sie in Nürnberg theils um die Mitte des 15. Jahrh., theils (Pokal P. 79) am Anfange des 16. Jahrh. entstanden sind. Noch bleibt aber ein wesentlicher Theil des Werkes übrig, die Blätter, welche Meister W. mit Dürer gemeinsam besitzt. Zu den von Quad angeführten sieben Blättern muß man noch hinzufügen: den Koch und sein Weib, von welchem Stiche Hausmann vermuthet, daß ihn Dürer erst nach 1506 gearbeitet habe, sodann der h. Petrus und Johannes, welches Blatt Dürer als Schluß der Kupferstichpassion 1513 herausgab. Eine „Imitation" dieses Stiches führt Passavant als Nr. 64 bei Meister W. an. Und gewiß wird in diesem Falle Niemand von einem Dürer'schen Nachstiche reden. Auf der anderen Seite hat aber Thausing wenigstens in zwei Fällen augenscheinlich nachgewiesen, daß Dürer nach dem Muster des Meister W. gearbeitet habe. Der Traum und die vier Hexen liegen uns offenbar in Originalen des Meisters W. und in Kopien Dürer's vor.

Kann es eine räthselhaftere Persönlichkeit geben, als diesen Meister W.? Die längste Zeit versteckt er seine Gaben und begnügt sich, als ob kein Fünkchen lebendiger Phantasie in ihm glimmte, mit Kopien älterer Blätter, offenbar nicht, um die technische Kraft allmählich zu erproben, sondern, wie es scheint, gewerbsmäßig, weil auf dem Markte, auf dem „Heiltum" jene Darstellungen beliebt und verkäuflich waren. Auf einmal hebt er sich hoch über das Niveau aller heimischen Kunstgenossen; nicht gewöhnliche Heiligenbilder oder Schwänke, an denen der große Haufen Gefallen hatte, sondern tiefsinnige, dem mythologischen oder allegorischen Kreise angehörige Gedanken gräbt sein Stichel in die Kupferplatte; die fein Gebildeten, die geistig Vornehmen, die auch die Formenschönheit zu empfinden und zu genießen gelernt haben, sind jetzt sein Publikum. Uns überrascht die technische Vollendung, welche die früheren Kopien nicht erwarten lassen; in noch höherem Grade müssen wir aber den Schwung und den Reichthum der Phantasie, die Sicherheit in der Wiedergabe der Erscheinungsformen und leiblichen Bewegungen bewundern. Man halte eines der älteren Blätter, etwa nach dem Meister Stephan, mit den Stichen zusammen, die Dürer's Schule bildeten, und man wird ermessen, welche weite Kluft da überbrückt werden mußte.

Würde das Räthsel leichter lösbar, wenn wir statt des Meisters W., dem wir als einer unbekannten Größe alle erdenklichen Eigenschaften zumuthen können, den greifbaren, historisch begrenzten Michael Wohlgemuth von Nürnberg setzen? Dann begann also Wohlgemuth mit dem Kopiren altkölnischer Bilder seine Stecherthätigkeit. Schwerlich hat er als ansässiger Bürger Gelegenheit gefunden, in der kölnischen Kirche zum h. Laurentius Altargemälde abzuzeichnen und zu graviren. Mit der größten Wahrscheinlichkeit fällt vielmehr diese Arbeit noch in Wohlgemuth's Wanderzeit, in die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts. Bis in die neunziger Jahre, bis beinahe in sein sechzigstes Lebensjahr beharrt Wohlgemuth bei dieser Kopistenthätigkeit, welche von seinem künstlerisch sebständigen Wesen keineswegs glänzendes Zeugniß ablegt. Noch 1491, als er daran ging, den Schatzbehalter mit Holzschnitten zu schmücken, borgte er auf dem ersten Blatte wesentliche Züge der Komposition dem Martin

Schongauer. Da plötzlich ändert sich, ohne daß ein ausreichender Beweggrund gefunden werden kann, sein künstlerischer Charakter. Zur Erklärung dieser wunderbaren Ereignisse wird zwar die Bekanntschaft Wohlgemuth's mit Hartmann Schedel, dem gelehrten Nürnberger Arzte, hervorgehoben. Hartmann Schedel war aber nicht der Vorläufer Winckelmann's, sondern vielmehr Gruters, oder irgend eines anderen Inschriftensammlers, von den deutschen Humanisten nicht wesentlich verschieden, welche von der Antike und der italienischen Renaissance stoffliche Anregungen verlangten, eine Bereicherung ihrer Gedankenmasse und ihrer Erkenntniß, welche überhaupt mehr didaktische Zwecke verfolgten, als daß sie jenseits der Alpen und in dem klassischen Alterthume die Quelle des höheren Lebensgenusses und reiner Kunstempfindung aufgesucht hätten. Ein Blick auf den Schedel'schen Kodex in München zeigt deutlich, daß das Hauptinteresse des Kompilators bei den Inschriften und Epigrammen lag, ebenso wie seine Versuche antike Monumente wiederzugeben, an das Kindische streifen und die vollständige Stumpfheit des Auges, von der Rohheit der Hand ganz abgesehen, verrathen. Daß Schedel den überdies älteren Wohlgemuth zu einem so weitgreifenden Stilwechsel veranlaßt, dessen Phantasie auf einmal mit neuen Ideen und Formen erfüllt hätte, erscheint wenig wahrscheinlich. Wir wissen nur, daß Dürer aus den flüchtigen Skizzen des Schedel'schen Kodex die Inspiration zu einigen köstlichen Handzeichnungen empfing, welche die Ambraser Sammlung bewahrt. Die Wohlgemuth'schen Stiche aus den neunziger Jahren haben nicht allein mit den übrigen Werken des Meisters nichts gemein, nichts mit seinen Gemälden und auch nichts mit den Holzschnitten des Schatzbehalters und der Schedel'schen Chronik; sie bilden überhaupt nur eine scharf abgegrenzte Episode in seinem Wirken, ohne Eingang und Ausgang. Obgleich Wohlgemuth noch lange nachher lebte, erscheint dennoch seit dem Beginn des neuen Jahrhunderts jede Spur an die unmittelbar vorhergeschaffenen Werke verwischt. Dieses Bedenken dadurch zu beseitigen, daß man die letzteren einfach später ansetzt, als den Schlußstein seiner künstlerischen Thaten auffaßt, geht nicht an, da die Zeit ihrer Entstehung durch Dürer's Nachstiche festgestellt wird. Die Nachstiche Dürer's fallen, wie ohne Widerrede angenommen wird, in die ersten Jahre nach seiner Rückkehr von der Wanderschaft 1494. Dadurch wird auch das Alter der Vorbilder bestimmt.

Bei solcher Sachlage wird hoffentlich nicht als voreilig gescholten werden, wer einen neuen Lösungsversuch zur Prüfung vorschlägt. Man dachte sich bisher den Meister W. als eine Persönlichkeit, als ein einheitliches Individuum, während doch offenbar unter dieser Marke mehrere, unter einander wesentlich verschiedene Künstler verborgen sind. Der Stecher, welcher in der Mitte des Jahrhunderts als geistloser Kopist arbeitete, ist nicht derselbe, welcher gegen das Ende des Jahrhunderts als geistvoller und tiefsinniger Künstler auftrat. Ist diese Annahme richtig, dann kann auch nicht Wohlgemuth schlechthin mit dem Meister W. identificirt, muß der eine oder der andere Theil des Werkes ihm abgesprochen werden. Ziemlich gleichgiltig erscheint Wohlgemuth's Autorschaft, wenn sie auf die älteren Nachstiche nach Schongauer und den niederländischen Meister vom J. 1480 oder auf die Ornamentstiche beschränkt wird. In diesem Falle brauchen wir von dem hergebrachten Urtheil über den Nürnberger Meister kein Tüftelchen zu streichen. Gleichviel wie die Entscheidung ausfällt, sie wird schwerlich die Geistesruhe eines Kunstforschers stören. Kunsthistorisch bedeutsam dagegen ist erst die Antwort auf die Frage: Wer hat die Platten entworfen, welche in dem Werke des Meisters W. eine besondere Gruppe bilden und von Albrecht Dürer nachgestochen wurden? Daß die hervorragendsten derselben: der große Herkules, die vier Hexen,

der Traum, der Raub der Amymone und die Maria mit der Meerkatze ganz eigenthümlich für sich dastehen, in der älteren deutschen Kupferstichkunst ohne Vorgänger sind und plötzlich in eine neue Welt von Formen und Gedanken einführen, wird allgemein zugestanden. Ihre Bedeutung wird mit einem Worte klar: sie sind auf deutschem Boden die ersten, die ältesten Schöpfungen des Renaissancegeistes. Werden mit derselben die bis dahin gelieferten Produkte der Kupferstichkunst, welche von allen Kunstzweigen noch am rascheſten dem Fortschritte sich anschloß, verglichen, so offenbart sich nicht allein ein Wechsel des Ideenkreises, sondern auch der gründliche Bruch mit der überlieferten Formenwelt. Verschwunden sind die schmächtigen Leiber, die runden Köpfe, die fleischlosen Glieder, welche sich als Reminiscenz an das mittelalterliche Formenideal erhalten hatten und wie ein Gespenst durch die spätere nordische Kunst schlichen. Auch die Verwechslung des Kleinen mit dem Proportionirten fällt fort. Mächtige Gestalten, kräftige Körper treten uns entgegen. Wie die Gegenstände der Darstellung auf ein humanistisch gebildetes Publikum zu wirken bestimmt sind, so sind auch die nackten Figuren auf ein künstlerisch im Geist der Renaissance geschultes Auge des Beschauers berechnet. Anklänge an die Antike (nicht im modernen Sinne, sondern so wie die Frührenaissance sie verstand), Studium des Nackten, Versuche, die Proportionenlehre praktisch zu verwerthen, theilweise angelehnt an mythologisch-allegorische Vorstellungen, bilden die Hauptmerkmale der fünf großen Blätter, welche Dürer nachgestochen hat. Schon Vasari erkannte, das dem „Herkules" die Absicht zu Grunde liege, die Fertigkeit des Künstlers in der Darstellung des Nackten zu zeigen. Sieht man die „vier Hexen" unbefangen an, wie der nackte Frauenkörper in Vorder- und Rückenansicht und von der Seite gezeichnet uns fast schematisch vorgeführt wird, so bleibt man über die künstlerische Intention des Stechers nicht im Zweifel. Und auch in dem „Traume" und in dem „Raube der Amymone" spielt der nackte Frauenleib eine große Rolle. Seine Wiedergabe war an und für sich älteren Künstlern nicht ungewohnt, als neu und geradezu epochemachend muß aber das Streben, am nackten Körper die idealen Proportionen anschaulich zu machen, bezeichnet werden. Deuten die Formen auf Anregungen hin, welche von Italien her über die Alpen sich fortpflanzten, so widerspricht auch der Inhalt nicht der Annahme, daß die Blätter unter dem Einfluß italienischer Renaissancebildung entstanden sind. Von dem Herkules und dem Raube der Amymone kann dies als selbstverständlich gelten, aber auch solche Vorstellungen, wie sie z. B. der Traum versinnlicht, sind auf italienischem Boden heimisch und hier viel früher von der Kunst ausgeprägt worden als im Norden. Wäre die gelehrte Poesie Italiens aus dem 15. Jahrhundert uns nicht so entlegen und der Erfolg der Forschungen auf diesem Gebiete nicht ausschließlich vom blinden Zufall abhängig, so würde wahrscheinlich die richtige Deutung solcher Platten, wie der Traum, die Hexen, längst gefunden sein.

Wenn schon die mythologisch-allegorischen Blätter des Meister W. aus rein deutschen Ueberlieferungen schwer zu erklären sind und eine engere Berührung mit dem italienischen Kunstkreise voraussetzen, so ist dieses bei der „Maria mit der Meerkatze" in noch viel höherem Maße der Fall. Bei dem Studium der Dürerschen Madonnenstiche bemerkt man, daß die Maria mit der Meerkatze, sowie die Madonna mit der Heuschrecke (Bl. 42 und 44) aus der Reihe der übrigen vollständig herausfallen. Stände nicht das Monogramm des Künstlers auf den Blättern, gewiß würde Niemand die beiden Mariagestalten ihm zuschreiben. Die äußere Erklärung für den gänzlich verschiedenen Charakter liefert die Thatsache, daß wir nur Nachstiche Dürer's nach fremden Vorlagen besitzen. In Bezug

auf die Madonna mit der Heuschrecke ist diese Vermuthung schon längst, unter anderen auch von Heller und Hausmann, ausgesprochen worden, ohne daß es gelungen wäre, das Original aufzufinden; das Vorbild für die Maria mit der Meerkatze wies Thausing abermals in einem Blatte des Meister W., bis dahin für eine Kopie nach Dürer gehalten, nach. Aus den Dürer'schen Nachstichen lassen sich aber noch weitere Schlüsse ziehen. Die beiden Mariadarstellungen mit der Meerkatze und der Heuschrecke, wie sie sich von den übrigen Blättern Dürer's unterscheiden, hängen ebenso eng unter einander zusammen. Auf die ähnliche Behandlung des Vordergrundes in beiden Blättern hat bereits Hausmann aufmerksam gemacht. Daraus folgt die Gleichzeitigkeit. Da die Madonna mit der Heuschrecke zu den frühesten Stichen Dürer's gehört, so muß auch das andere Blatt früh angesetzt, vollends die Originalstiche in die neunziger Jahre zurückgeführt werden. Prüft man den Schnitt der beiden Madonnenköpfe, hier und dort länglich, mit kräftig gebildeter Stirn, weiter den Fall der Haare, gleich vom Scheitel herabwallend, nicht wie gewöhnlich bei Dürer geglättet oder durch ein Band zusammengehalten, vor Allem aber bei der Madonna mit der Meerkatze das Gewand, geradlinig ausgeschnitten, am Oberärmel leicht gefaltet, den Mantel über den rechten Arm herabhängend, und über die Kniee geworfen, so stößt man überall an italienische Anklänge. Und fügt man noch hinzu, daß das Christkind auf dem Stiche der Madonna mit der Meerkatze, sowohl wie es den Oberkörper wendet und wie es mit dem Vogel spielt — würde ein deutscher Künstler dieses thierquälerische Motiv in seiner Heimat finden und aufnehmen? — entschieden einen italienischen Charakter an sich trägt, und der Joseph auf der Madonna mit der Heuschrecke in seiner verkürzten Stellung einem Studium nach Mantegna gleicht, jedenfalls wieder außerhalb der deutschen Grenzen uns führt, so wird jener Eindruck namhaft verstärkt.

Auf eine gar harte Probe setzt uns dann aber die Annahme, Meister W., welcher diese Blätter entworfen, sei mit Michael Wohlgemuth identisch, dieser Nürnberger Meister auf seine alten Tage ein der italienischen Gedanken und Formen kundiger Mann geworden. Man kann sich die Möglichkeit davon nur so denken: Als Dürer von seiner Wanderschaft 1494 zurückkam, begeisterte er seinen alten Lehrer so sehr für die neuen Anschauungen, daß Wohlgemuth mit Hilfe der Naturstudien seines Schülers (Weierhaus) und italienischer Stiche, welche Dürer nachgezeichnet hatte (Orpheus), seine großen Blätter entwarf und ausführte, welche sodann Dürer wieder nachahmte und kopirte. Nur die höchste Noth läßt diese Hypothese glaubhaft finden. Lebte denn aber in den neunziger Jahren nicht in Dürer's Nähe ein Künstler, auf welchen die verlangten Eigenschaften — Bekanntschaft mit dem humanistischen Vorstellungskreise, Kunde italienischer, speziell paduanischer Kunst, Freude an reinen Verhältnissen und mächtigen Formen, Kenntniß des Nackten — besser passen als auf Michael Wohlgemuth? Versuche man es doch und denke sich an Wohlgemuth's Stelle Jakob Walch. Der Mann der doppelten Nationalität und der zwei Manieren, der Mann mit dem Doppelnamen ist auch der Stecher mit dem doppelten Monogramme. Als Jacopo de' Barbari in Venedig signirt er mit dem Mercurstabe, als Jacob Walch in Nürnberg mit dem Buchstaben W.

(Schluß folgt.)





Tizian pinx W. Unger sculps

DIE MADONNA DER FAMILIE PESARO.

Bilde Tizian's an der Wand; er trägt die ruhende Statue des Verstorbenen auf dem Sarkophagdeckel. Rechts und links weinende Kindergenien; es ist das Werk eines unbekannten Meisters. — Schon einunddreißig Jahre früher hatte dieselbe Familie Pesaro die Kirche um ein Juwel der Malerei bereichert. Giovanni Bellini, der große Lehrer Tizian's, hatte für sie in der Sakristei über einem Familiengrabe seine wunderbar schöne Madonna gemalt.

Tizian's Bild ist 18′ hoch und hat folgende Disposition: Unter einem Porticus, von welchem zwei majestätisch von der Luft sich trennende Säulen sichtbar sind, ist ein Altarstein oder Thron errichtet, zu welchem Stufen hinan führen. Dieser Altar ist mit einem grünen Sammetteppich behängt und nimmt die rechte Seite im Mittelgrunde des Bildes ein. Er sowie seine Stufen verkürzen sich in das Bild hinein. Auf ihm sitzt hoch oben die Madonna mit dem Kinde. Sie neigt sich herabblickend nach dem unten links vor den Altarstufen mit gefalteten Händen knieenden Bischof Pesaro. Das Kind steht, von ihrer rechten Hand leise in der Seite berührt und gehalten, auf ihrem Schoße, während es mit dem großen weißen Schleier der Mutter spielt und zugleich mit dem heiligen Franziscus zu scherzen scheint, der, zunächst vor ihm stehend, die Verwandten des Bischofs Jacopo empfiehlt. Hinter Francesco steht Sant' Antonio von Padua mit einem Buche, der auf die Familie Pesaro mit innigster Theilnahme herabblickt. Auf der obersten Thronstufe stehend nimmt Petrus dicht vor der Madonna die Mitte des Bildes ein. Er stützt sich mit dem linken Arme auf den Altartisch, ein großes aufgeschlagenes Buch haltend. Das Buch bedeckt er mit der rechten Hand, wie in fester Ueberzeugung. Zu seinen Füßen an der Stufe lehnt sein Symbol, der Schlüssel. Ernst, ja streng blickt er auf das Haupt der Familie, den Bischof, hinter welchem einer der Brüder desselben, ein Kriegsmann in voller Rüstung, zwei gefesselte Türken herbeischleppt, sie mit der Rechten am Stricke führend, während die Linke die siegreiche Fahne hoch emporhebt. Die Fahne ist hoch oben am Schaft mit Lorbeer geschmückt. So ist er eben im Begriffe, die Altarstufen hinanzusteigen. Die Gruppe der rechts im Bilde Knieenden besteht zunächst aus dem Senator Pesaro, einem zweiten Bruder des Bischofs, und zwei anderen Brüdern, ebenfalls äußerst würdigen alten Herren, und einem fünften jüngeren Bruder, einem Manne in den Dreißigen, und dem kleinen vielleicht zwölfjährigen Vittore Pesaro, welcher jung starb. Ueber dem Allen schweben über lichten Wolken, welche die genannten beiden Säulen zu oberst verhüllen, zwei Kinderengel, welche sich mit dem Kreuze, dem Symbol des einstigen Leidens, zu schaffen machen. — Der Abschluß des Ganzen ist halbkreisförmig. Der Altar selbst ist einfach schön aus orientalischem Marmor hergestellt mit einigen Inkrustationen.

Es giebt wohl kaum ein Bild Tizian's, von welchem der Farbenakkord in siegreicherer Prachtfülle ausströmte als hier. Obgleich Farben sich nicht beschreiben lassen, kann ich doch nicht umhin, von der Farbe des Bildes zu sprechen. In der zartblauen Luft schweben einige golden beleuchtete Wolken von jener Fülle und Schönheit der Form und Farbe, wie ich sie nur bei Tizian kenne. Von dieser Luft heben sich die grauen Marmorsäulen wirkungsvoll ab. Von oben sind die Säulen beschattet durch jene Wolken, über welchen die beiden Kinderengel schweben. — Von warmem Graubraun ist die Marmorwand, welche sich hinter der Madonna erhebt. Von kälterem Grau der Altar mit seinen warm beleuchteten Stufen. Die Madonna ziert ein rothes Gewand, wie gewöhnlich mit blauem Mantel, der jedoch nur wenig sichtbar ist. Der weiße Schleier bildet das höchste Licht im Bilde, er ist von unbeschreiblicher Kraft und Frische des Tons. S. Francesco trägt ein graues

Mönchsgewand, S. Antonio ein braunes. Der unten knieende Senator Pesaro ist in ein kaltrothes weites Damastgewand gekleidet, die gewöhnliche Tracht der Senatoren, welche der Gestalt jene Würde verleiht, die kein anschließendes Gewand je geben kann. Seine drei Angehörigen tragen ebenfalls rothe Gewänder, aber von dreierlei verschiedenem Roth. Der kleine Knabe trägt weißen Atlas mit wenigem Gold und bildet somit einen wundervollen Kontrast gegen die übrigen starken Farben. Der gegenüber knieende Bischof trägt ein graugrünes gewässertes Damastkleid mit weißen Atlasvorärmeln und gelbbraunen Lederhandschuhen, der hinter ihm befindliche Gewappnete eine glänzende Stahlrüstung, jedoch ohne Helm, mit roth und schwarz gestreiften Beinkleidern. Die Fahne ist scharlachroth von sehr dickem Stoff, ringsum mit Fransen besetzt und dicht mit goldenen Stickereien bedeckt. Man erblickt auf derselben das Wappen der Borgia mit der Tiara und den Schlüsseln, und darunter ist in kleinem Maßstabe das Wappen der Pesaro angebracht. Der eine Gefesselte ist ein Neger, der andere ein Türke in rothem Gewande mit goldenen Knöpfen und einem großen weißen Turban. Das Wenige, was vom Fußboden zu sehen ist, besteht aus abwechselnd rothem und grauem Marmor.

Die Untensicht herrscht so stark vor, wie es die Aufstellung des Bildes erfordert. Der Horizont ist sehr tief angenommen, wodurch für den Beschauer der ganze Vorgang in eine idealere Region des Daseins gehoben wird. Die sehr hoch sitzende Madonna ist überaus stark verkürzt. Würde das Bild herabgenommen, so entstände eine völlig falsche Perspektive und das Ganze würde in den Linien sehr verlieren. Nicht nur würde sich dies bei der Madonna sehr fühlbar machen, sondern ganz besonders bei Petrus, der, dicht in der Nähe betrachtet, viel zu kurz erscheint. Dieser Petrus nun bildet, um auf die Farbe zurückzukommen, zwischen all diesem Roth, Grün und Weiß einen energischen Gegensatz mit seinem tiefblauen Obergewand und dem in weiten großen Falten darüber gebauschten gelben Mantel mit rostrothen feurigen Schatten. Alle Eigenschaften, welche die Tizian'sche Farbe auszeichnen, treten hier mit ganz unergründlicher Schönheit auf. Es ist der höchste Ernst in diesen mächtig zusammen gehaltenen Lokaltönen, die selbst das höchste Licht nicht zu alteriren vermag, der unnennbare Zauber in dem Neutralen der Luftbläue, die der Meister mit allen Venetianern gemein hat, die bei ihm aber im höchsten Grade zu finden ist; ja selbst kleine Nebendinge, die andere nicht beachten, wie die Weichheit und das Abbröckeln des Marmors, sind unbeschreiblich wahr und schön wiedergegeben. Ueber allem Begriff jedoch bezaubernd schön ist das Fleisch gemalt. Beim Kinde ist es von kräftigster rosiger Frische und Klarheit. Die durch die Altersdifferenzen der Dargestellten bedingten Karnationsunterschiede sind mit der allergrößten Weisheit wiedergegeben. Kräftig gebräunt der alte Senator mit grauem, langem Haar, rosig der behäbige alte Herr hinter ihm, mit wohl gepflegtem Haar, der junge Mann schon derber, und rührend bleich der treuherzige und doch so gescheit aus dem Bilde heraus uns anblickende Knabe, Petrus mit weißem Barte und stark gefärbtem Fleische, ein Bild männlicher frischer Kraft und Entschlossenheit. Die Ausführung ist durch das ganze Bild hindurch gleichmäßig fleißig, die Profilporträtköpfe im Vordergrunde von unnachahmlicher Vollendung bis in's Kleinste, trotz aller Breite. Jedes Haar ist gemalt. Viel weiter ist die Detailausbildung getrieben als bei allen sonstigen größeren Arbeiten des Tizian. Auffallend ist die Bartlosigkeit sämmtlicher Pesaro's mit Ausnahme des Kriegsmannes. In Letzterem soll der Tradition zu Folge Tizian sein Selbstporträt gemalt haben, was aber obige Beschreibung der Persönlichkeiten widerlegt. Haar und Bart desselben sind zudem glänzend schwarz. Die Pesaro's haben

mit Ausnahme des Bischofs, der eine überaus große Tonsur trägt, alle über der Stirn quer abgeschnittenes, zu beiden Seiten herabfallendes Haar. Der Knabe hat kastanienbraunes, in der Mitte gescheiteltes Haar, weshalb er für ein Mädchen gehalten wird. Dem widerspricht jedoch sowohl der knabenhafte Schädelbau als auch der Ausdruck. Auch drängt sich die Frage auf, warum denn unter lauter männlichen Familiengliedern dieses eine Mädchen eine Stelle gefunden haben sollte? Hätte es doch in diesem Falle viel näher gelegen, irgend eine der Gemahlinnen der Dargestellten als das Kind mit in den Kreis der Darstellung zu ziehen! Es wird wohl der jüngste Sprößling des Hauses dargestellt sein. Auch einen Beweis ganz besonderen künstlerischen Taktes hat Tizian in diesem Bilde gegeben. S. Francesco hatte jedenfalls seine Wundenmale mit ausgebreiteten Armen zu zeigen. Dieses „Vorzeigen" hat Tizian einfach umgangen, ohne doch der Tradition untreu zu werden. Er läßt den zum Kinde aufblickenden Heiligen die unter ihm knieende Familie empfehlen; so entsteht jene natürliche auf die Familie hinweisende empfehlende Bewegung beider Arme, welche mäßig ausgebreitet die Wundenmale von selbst sehen lassen. Das Jesuskind, zu dem er sich wendet, ist ein lustiger, derber Junge mit kurzen, straffen, glattgestrichenen Härchen, welche in die Stirn hereinstarren. Er scheint gar nicht zu verstehen, was der abgehärmte heilige Franziscus von ihm will und hat wohl gute Lust, ihm mit seinen erhobenen Beinchen in's Gesicht zu fahren. Den Schleier der Mutter, den er mit kräftiger Faust gefaßt hat, will er sich wohl über das trotzig schalkhafte Köpfchen ziehen. Die prachtvolle Modellirung dieses kleinen ganz nackten Körperchens in vollem Lichte, das Kerngesunde in dem ganzen Kinde, in welchem nichts von Vorahnung des künftigen Christus zu bemerken ist, hat etwas wahrhaft Bezauberndes in Verbindung mit dem holden Liebreiz der jugendlichen Mutter, in der nicht eine Spur von einer römischen Madonna zu finden ist, dafür aber all' das Rührende der liebenden Mutter, die zum ersten Male dieses Glückes theilhaftig ist. Die wunderbar feine, noble und doch so gesunde Hand, mit der sie das Kind von der Seite unter dem Arme hält, hat nicht ihres Gleichen in der Kunst der Malerei. Herrlich ruht sie im vollen Lichte des Kinderkörpers. Tizian hat seinen ganz besonderen Typus der Hände; da ist nichts von spitzen, langen Fingern mit langen Nägeln und alle dem, was andere Maler oft schön finden. Einfach, kräftig straff entwickeln sich die Finger aus der vollen, weichen Hand. Sämmtliche Hände im Bilde sind wundervoll gemalt, die der Männer mit wahrhaft miniaturartiger Genauigkeit nach dem in der Natur Gegebenen. Jeder hat andere Hände, sowohl in Form als Farbe. Es spricht sich in ihnen das feinste Gefühl der Charakteristik aus. Was den Kopf der Madonna betrifft, so hat er in hohem Grade jenen Typus, der alle Tizian'schen Madonnen kennzeichnet. Es kommt derselbe ein zweites Mal ganz besonders ähnlich in der Verkündigung im Dome zu Treviso vor. Es ist der einer weich jugendlichen Fülle, jedoch ohne jedes Fett, mit ganz bestimmten Flächen und nichts Rundlichem, den schönsten Antiken sich nähernd.

Es ist hier der Ort, von einem Bilde zu sprechen, welches in den Uffizien in Florenz im Jahre 1865 erworben ward und dort für Tizian gilt. Es stellt die Pesaro-Madonna mit dem Kinde dar; die Madonna bis zum Gürtel, das Kind in ganzer Figur. Es sollte von höchster Bedeutung sein, weil das Kind in bereits fertigem Fleischton gemalt, die Madonna dagegen erst in graugrünlicher Untermalung angelegt ist. Man glaubt darin den Schlüssel zu Tizian's Malweise zu haben. Nach näherer Untersuchung jedoch stellte sich mir dieses von einem venetianischen Kunsthändler erworbene Bild als eine alte Kopie von sehr geschickter Hand heraus, aber durchaus nicht von Tizian.

Obgleich nun unser Madonnenbild durchaus nicht jenes Rhythmisch-Feierliche der alten Venetianer hat, obgleich ihm auch jene Erhabenheit der Raffael'schen Madonnen abgeht, in der Zeichnung und Anordnung das, was die Florentiner haben, so tritt Tizian alledem siegreich mit seiner großartig ernsten Farbe entgegen, die all' das völlig ersetzt. In Betreff der Komposition hat das Bild den größten Zug der Linien, besonders im Aufsteigen derselben von unten links nach oben rechts in großer Kurve, dem dann der Wolkenzug entgegengesetzt ist. Willig läßt sich der Blick an dieser großen Linie emporleiten zu den beiden Engelchen, bei welchen der Lichtzug beginnt und, wie gewöhnlich bei Tizian, in Form eines großen lateinischen S das Bild durchschreitet.

Fanatische Anhänger der venetianischen Technik behaupten, es sei innerhalb derselben nie eine spätere Aenderung in der Anordnung des bereits begonnenen Bildes möglich. In dem in Rede stehenden Gemälde Tizian's jedoch habe ich einen glänzenden Gegenbeweis zunächst für diesen Meister entdeckt. Er hat hier in sehr durchgreifender Weise eine Aenderung eintreten lassen, die von seiner außerordentlichen Entschlossenheit zeugt. Die zwei riesigen Säulen nämlich, welche jetzt dem Bilde dekorativ seine eigentliche typische Erscheinung verleihen, welche ein Erkennungszeichen des Bildes vor andern sind, die wir uns kaum wegzudenken vermögen, durchschnitten nicht immer so wie jetzt das Bild von oben bis unten. Es ruhte vielmehr auf dem Gesimse zur Rechten, auf der Marmorwand ein Tonnengewölbe mit Kassetten, welches sich in das Bild hinein öffnete. Die Linien dieser Architektur entdeckte ich, als ich, um die beiden Engelchen genau zu untersuchen, auf eine hohe Leiter stieg und das Bild von der Seite betrachtete. Die Linien mit ihrem Impasto sind, unter den Wolken, die beiden Engelchen durchschneidend, genau zu verfolgen. Ich staunte, als ich dies wahrnahm, und glaube von jetzt an an solche „Pentimenti."

Wie waren nun aber die Engelchen angebracht? Fehlten sie gänzlich oder flogen sie in das Gewölbe auf Wolken herein? Welchen Hintergrund hatte die Gruppe der Madonna? Das sind Fragen, die ich Andere beantworten lasse. Es war das Tonnengewölbe, welches nach alter Weise die Architektur des Altars fortsetzte in's Bild hinein, dem heiteren freien Geiste Tizian's zu beengend; kühn opferte er es, durchbrach es und ließ die beiden Säulen majestätisch in die Lüfte steigen zum außerordentlichen Vortheil der Gesammtwirkung. War schon die schräge Perspektive von Thron und Raum eine große Neuerung, so war hier mit der alten Tradition noch kühner ein für alle Mal gebrochen und eine gewaltige Neuerung auf dem Gebiete der venetianischen Malerei geschaffen, ohne daß dabei jedoch der feierlich erhabene Eindruck des Kirchenbildes irgendwie Einbuße erhalten hätte.

Der Pesaro-Altar ist der Hauptaltar der Kirche, der Altar der Conceptione della Madonna. Tizian's Bild hat die letzten geglaubten Wunder in Venedig vollbracht. Es ist das letzte wunderthätige Bild Venedigs geworden.

Der Kontrakt über die Anfertigung des Bildes ist im Archive der Pesaro noch vorhanden. Tizian erhielt für dasselbe 96 Dukaten und 6 Dukaten für den Keilrahmen. Er war einer der hochbezahltesten Maler seiner Zeit, so gering uns auch jetzt die genannte Summe scheinen mag.

Im Vergleiche zu anderen schändlich zugerichteten Kirchenbildern Venedigs ist der heutige Zustand des Bildes ein befriedigender zu nennen. Das will sagen: es sind noch keine Stücke eingefügt, keine Figuren übermalt, keine entfernt und keine beigefügt, noch ist keine goldene oder silberne Krone auf's Bild genäht in Ermangelung des von Tizian „vergessenen" Heiligenscheines, der auf diesem Bilde keiner der heiligen Personen beigegeben

ist. Auch ist glücklicher Weise kein zweites kleineres Bild vor das große gestellt, wie das so oft zum Entsetzen des Kunstfreundes in Venedig der Fall zu sein pflegt, welches, oft ein elender Farbendruck oder Schlimmeres, das Beste, die Mitte des Bildes, verdeckt.

Für sich allein betrachtet ist jedoch diese Perle der Malerei in höchst bedauernswerthem Zustande. Einer der großen Altarleuchter hat, hineinfallend, im Gewande des Bischofs einen handgroßen Riß hinterlassen, welchem die Kirchendiener mit Stiefelwichse zu Hilfe kamen! In der Fahne ist ein Loch, ebenso im Gewande des Senators. Außerdem sind in dem Bilde noch weitere acht Löcher zu konstatiren. Ein großer Theil des Gewandes der Madonna ist im Abblättern begriffen, vom Knie herab. Viele Stellen sind mit herabgeträufeltem Kerzenwachs besudelt. Mehr jedoch als alle diese durch Zeit und Kultus veranlaßten Unbilden hat dem Bilde eine vor Jahren durch den Konservator des Dogenpalastes Cav. de Fabris ausgeführte Restauration geschadet. Fabris soll das Bild, um ihm wieder „Nahrung" zuzuführen, von der Rückseite mit öligen Substanzen getränkt haben. Mittlerweile nun hat das ganze Bild bedeutend nachgedunkelt, ist an vielen Stellen glänzend schmierig, an anderen unscheinbar geworden. Von Regeneration in unserem Sinne, nach Pettenkofer, weiß man in Italien nichts und will nichts davon wissen. Diese wäre um so eher am Platze gewesen, da das Bild sehr wenig oder keine Risse zeigt. Die Kirchendiener wollen sich vor der Restauration eines viel helleren Aussehens des Bildes erinnern. Auch Feuchtigkeit wird das Ihre gethan haben, welche im Winter und Frühjahre in Venedig so stark ist, daß das Wasser an den Bildern herabrinnt. Bei alledem ist es staunenswerth, daß trotz der 350 Jahre, welche an dieser Malerei vorüber gegangen sind, seine Farbenwirkung noch so hinreißend ist. Einen wahrhaft ergreifenden Eindruck machte mir das Bild, als ich es das erste Mal am Abend des Festes della Conceptione von Hunderten von Kerzen beleuchtet sah. Eine große Prozession bewegte sich an demselben vorbei, nahm dann Platz vor dem Altare, und das Bild strahlte durch unzählige Wachsfackeln taghell erleuchtet. Es sah jetzt aus, wie gestern erst gemalt. Unendlich erhaben sprach der Geist Tizian's aus den Zügen der sich so liebenswürdig zu uns herabneigenden jungen Mutter, die hier zur Madonna erhoben ist. Das ganze Fest mit seinem Gepränge, seiner rauschenden Musik, den Chören zu Ehren der Conception wurde mir zum Feste derjenigen Empfängniß, durch welche Tizian's frischer, kräftiger Geist mit seinem wunderbar menschlich rührenden einfachen Madonnenideal befruchtet ward.

Als die Prozession an dem stolzen Marmormonument des Meisters vorbeizog, welches die dankbare Nachwelt, dem Bilde schräg gegenüber, seinem Ruhme gesetzt hat, schien der ganze Aufzug und aller Weihrauch nur dem großen Maler zu gelten. Glücklich das stolze, alte Venedig, welches seinem großen Tizian bis zur Stunde das ehrendste Andenken bewahrt! Glücklich diejenigen, welche in seinen noch in Venedig befindlichen vierzig Bildern seinen hohen Genius zu bewundern Gelegenheit haben!

August Wolf.

Die neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Architektur in Belgien.

Von Wilhelm Bubeck.

Mit Illustrationen.

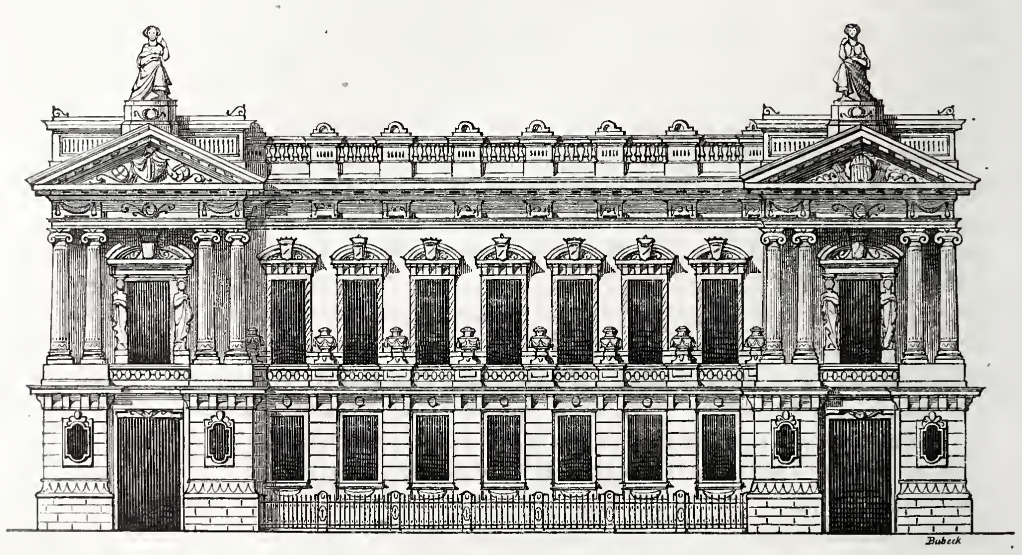
Als Ausgangspunkt und Hauptschauplatz der gesammten Bauthätigkeit Belgiens in den letzten Jahren hat man durchaus die Hauptstadt zu betrachten. Kaum anderswo kann man sich einen so vollständigen Begriff von Ziel und Weg der gegenwärtigen Entwickelung und Bewegung auf dem Baugebiete machen; denn der ganze Umschwung, den die belgische Architektur neuerdings genommen hat, erhielt hier seinen Anstoß und trat als fertige Thatsache in den Provinzen auf. Ohnehin sind in der Regel die bedeutendsten tonangebenden Werke der Provinzialstädte von den Architekten Brüssels ausgeführt worden; es ist somit von eigentlichem Lokaltypus keine Rede und auch für die Zukunft wird wohl nicht daran zu denken sein. Unsere Besprechung hat sich deshalb vorzugsweise mit Brüssel zu beschäftigen, für das übrige Land wird die Erwähnung des Bedeutendsten und Unerläßlichen genügen.

Wer die belgische Residenz in den letzten Jahren nicht mehr gesehen hat, dem wird vor Allem die Ausdehnung der gegenwärtigen Arbeiten, die durch den unwillkürlichen Vergleich mit deutschen Städten um so großartiger erscheint, überraschen. Besonders auffallend wird ihm der Umstand sein, daß man hier den Hauptkomplex der Neubauten nicht, wie anderswo, blos an Promenaden und Anlagen, weit außerhalb der Stadt zu suchen hat, sondern großentheils im Innern, und vielfach in Quartieren, wo man sie am wenigsten vermuthete. Gerade gegenwärtig hat das „Hausmannisiren" einen Maßstab erreicht, der wohl blos in der französischen Hauptstadt geboten wurde. Der ganze Stadttheil Nôtre Dame aux neiges ist verflossenen Winter der Erde gleich gemacht worden, um neuen Straßen und Bauwerken Platz zu machen, bei St. Gudule wurden einige Straßen durchgebrochen und der neue Justizpalast, der schon großentheils an der Stelle expropriirter Häuser steht, wird nächstens Anlaß zu neuer Demolirung geben. Hieran schließen sich die in letzten Jahren quer durch die Stadt gezogenen Boulevards, welchen ebenfalls die weitläufigste Vernichtung vorangegangen war. Bei allen diesen Arbeiten sucht man soviel wie möglich allem Langweiligen aus dem Wege zu gehen und das Auge womöglich durch hübsche Ausblicke, wie etwa auf St. Gudule, den Rathhausthurm, die Kongreßsäule, den neuen Justizpalast u. s. w. zu entschädigen, wenn eine gewisse Monotonie der Anlage nicht vermieden werden konnte, was überhaupt in ähnlichen Fällen nicht genug zu empfehlen ist.

Die Gesammtphysiognomie der gegenwärtigen Architektur läßt wieder auf's Neue den Unterschied und Doppelcharakter der Einwohnerschaft erkennen, nachdem er sich während einiger Jahrzehnte in den Neubauten allmählich verwischt hatte. Oben, in der höhern Stadt, hauptsächlich im Quartier Leopold, der Umgebung der Avenue Louise, den Boulevards, ꝛc. bemerkt man den Ausdruck aristokratischer Abgeschlossenheit und vornehmer Langeweile. Die hellangestrichenen Häuser mit ihren eintönigen Façaden an ruhigen Straßen kontrastiren seltsam mit den kecken, malerischen Bauten der belebten neuen Boulevards. Allerdings sind diese meist spätern Ursprungs und haben bereits wieder eine schwache Reaktion auf die ersteren veranlaßt, die sich am besten in der Avenue Louise konstatiren läßt. Einen Hauptgrund zu der bunten Verschiedenheit der neuen Boulevardsbauten bildete der vor einigen Jahren veranstaltete Konkurs. Zwanzig Preise waren im Betrage von 20,000 Fr., 15,000 Fr. u. s. w. bis herab auf 2000 Franken für die besten Façaden, die bis 31. December 1875 vollendet waren, ausgesetzt, sollten aber nicht den Architekten, sondern den Bauherren zukommen. Jenen blieb, wenn nicht ein Abkommen mit dem Besitzer getroffen war, allein die Ehre, allerdings für den Künstler ein mächtiger Sporn. Diese Konkurrenz umfaßte sämmtliche Neubauten am Boulevard du Nord, Boulevard de la Senne,

Platz De Brouckère, Boulevard Central und Boulevard du Hainant. Daß der hierdurch entstandene Wetteifer im gegenseitigen Ueberbieten auf den Gesammteindruck bestimmend einwirkte, zugleich aber eine Bresche in die bestehende Architektur schoß, läßt sich leicht denken. Man kann wohl sagen, daß das Uebergangsstadium, in dem sich Brüssel heute befindet, seit der Eröffnung der Boulevardskonkurrenz datirt; denn die wenigen Bauwerke, die bereits da und dort ihren eigenen Weg verfolgt hatten, traten doch zu vereinzelt auf, als daß von irgend welchem Einfluß die Rede sein konnte.

Bei dieser allgemeinen Baulust und rascher Ausführung der Arbeiten kann es kaum auffallen, wenn sich da und dort, besonders wo es sich um zähe Ausdauer und bedeutenden Aufwand handelt, Geduld und Mittel vor der Vollendung erschöpfen. Hauptsächlich sind die Kirchen aus diesem Grunde vielfach zu kurz gekommen, und es fehlen meist die Theile, die nicht geradezu unentbehrlich sind. So ist z. B. die Kirche Ste. Marie am Ende der Rue Royale blos mit einem Bretterdach eingedeckt, in der Vorstadt St. Josse ten Noode fehlt der Thurm und die Ausmeißelung des Details, bei Ste. Katherine die innere Dekoration, die Kirche in der Nachbarstadt Laeken ist blos en bloc gemauert, der Chor und Thurm ohne den bestimmten Abschluß.



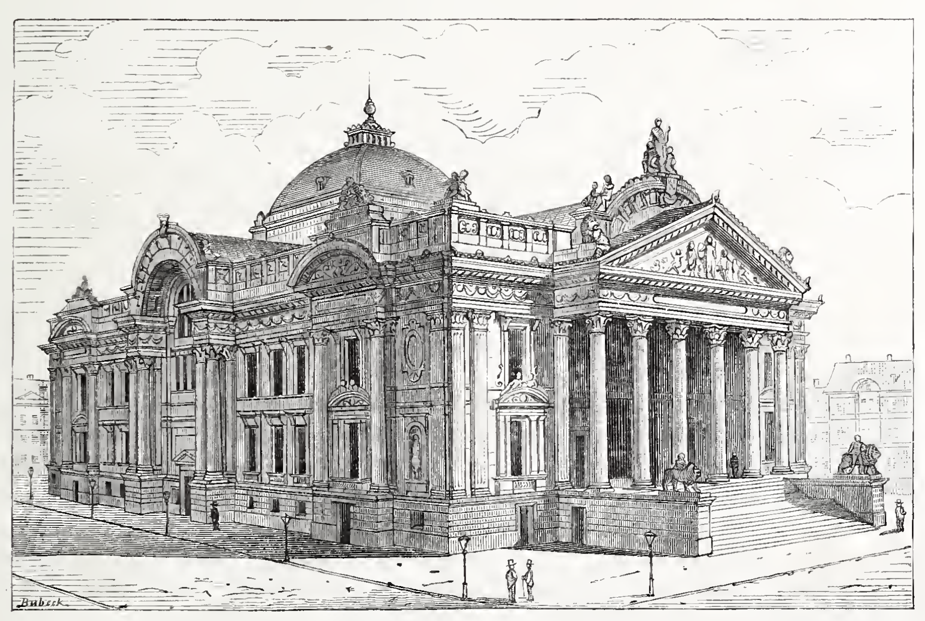
Die Nationalbank in Brüssel. Von Beyaert.

In der Vorstadt St. Gilles wird an der Kirche in letzter Zeit weiter gebaut, aber im Innern der Stadt steht noch eine solche, die kaum über den Sockel hinausgekommen ist. Freilich wird da und dort an Vollendung gedacht, aber schwerlich in dem beim Beginn beabsichtigten Sinne. Diese Vernachlässigung scheint übrigens schon länger in der Mode zu sein, da sich von den beiden alten gothischen Kirchen am Petit Sablon und in der Rue haute dasselbe sagen läßt.

Der Einfluß der französischen Hauptstadt, der schon auf die ganze Stadtanlage entscheidend wirkte, war im Privatbau durchaus unverkennbar. Seit dem Verklingen der vlämischen Renaissance ist in der Architektur bis auf die vorletzten Jahre jede nationale Regung beinahe spurlos verschwunden; man gab sich mit möglichst genauer Nachahmung der Pariser Vorbilder zufrieden. Trotz alledem würde man sich aber vergeblich nach jenen langen Reihen großer, mit durchgehenden Balkonen garnirter Hotels und Mansardendächer umsehen; davon ist hier nicht viel zu finden. Solche große Miethkasernen würden entschieden kein Glück haben. Die meisten Häuser sind den Verhältnissen des Besitzers genau angepaßt und von ihm allein bewohnt, deshalb schmal und nicht höher als zwei bis drei Etagen. Der Entresol für die Conciergewohnung fällt also weg, ebenso braucht der Dachraum nicht mehr zu Mansarden ausgebaut zu werden. Der Grundriß ist einfach und praktisch; man ist für's Parterre und die Beletage auf schöne ineinandergehende Gesellschaftsräume bedacht, von denen das Speisezimmer gewöhnlich mit einem Wintergarten in

Verbindung steht. Nebengelasse sind vom Podeste der Treppe aus zugänglich und bilden zusammen einen hinteren Anbau. Bei Magazinen, Läden, Hotels ꝛc. richtet sich der Plan natürlich jedesmal nach dem speziellen Falle, hier ist das Zwischengeschoß meist unentbehrlich, auch verlangt die Ausdehnung der Erdgeschoßräume größere Anlagen.

Für Façaden und Interieurs war der Stil Louis' XVI. an der Tagesordnung und spielte bis in die allerletzte Zeit eine Hauptrolle. Seine Anwendung ist um so mehr begreiflich, da man hier eines der schönsten, alten Beispiele ständig vor Augen hatte. Zuerst hielt man sich treulich an das überlieferte Schema und die Bauwerke unterschieden sich blos durch ihre Neuheit von den Vorbildern. Mit der Zeit kam man aber doch zu der Erkenntniß, daß bei hartnäckigem Verharren in den todten, schwächlichen Formen des Stils der Thränenurnen und Leichenkränze nicht viel herauskomme und eine Umgestaltung nothwendig sei. Man bemühte sich, die kalte Manier durch freiere Disposition, die man von der Renaissance, auch von den Barockstilen entlehnte, zu ersetzen, bewahrte aber im Detail und in den Profilirungen den Charakter der nach-



Die Börse zu Brüssel. Von Suys jr.

zubildenden Kunstperiode. Das beste in diesem Sinne ausgeführte Werk ist die Nationalbank, von Beyaert, 1864 erbaut. Vollkommene Harmonie und meisterhafte Durchführung sichern dem Bau eine der ersten Stellen unter der gleichzeitigen Profanarchitektur. Mehr feinen Charakter hat ein Haus am Boulevard von Janssens, bei dem die ruhige Masse mit dem delikaten Detail in trefflichem Einklange steht. Anderes von Poelaert bei der Kongreßsäule und neuerdings von Flaneau am Boulevard du Hainant, dann in der Avenue Louise, besonders aber im Quartier Leopold, darunter freilich sehr viel Mittelmäßiges. Strenger im Stil und von guter Gesammtwirkung ist das Palais des Grafen von Flandern, wobei Rücksicht auf den schon bestehenden Theil an der Place Royale zu nehmen war. Hieran reihen sich zunächst die Bauwerke in Néo-grec, natürlich auch reine Pariser Schule, ein charakteristisches Beispiel in der Rue de la Madeleine von Jaulet, am Boulevard de Waterloo von Poelaert, dessen unglückliche Nachahmung am Platz De Brouckère steht. Das beste ist von Janssens am Industrieplatz; schade, daß hier der Kontrast zwischen den hohen, schmalen Fenstern und der breiten Loggia etwas allzu stark ist.

Obgleich man in den besprochenen Bauten auf allerlei Zopf stößt, der bald zugestanden, bald auch nur zugelassen ist (letzteres ist besonders bei der Innenarchitektur der Fall, wo man sich der bezüglichen Handelsartikel nicht entschlagen konnte), so trifft man kaum neue Gebäude im Stile dieser Periode architektonischer Geschmacksverirrung. Dagegen ist die moderne Renaissance

kaum ohne Detail, das nicht zwischen Louis XIII. und XIV. läge, denkbar. Sie wird am Wesentlichsten durch ein Gebäude vertreten, welches bei mäßiger Anwendung der Barockformen besonders wegen seines großen Reichthums an Skulptur die Bewunderung des großen Publikums auf sich zieht: die neue Börse, von Suys junior 1875 vollendet. Die Bestimmung des Bauwerks spricht sich im Aeußeren sehr gut aus; die künstlerische Gestaltung ist der Bedeutung des Sammelplatzes einer großen Handelsstadt durchaus angemessen. Im Ensemble läßt sich ein Einfluß der Oper in Paris nicht verkennen, obgleich ein allzu direktes Zuratheziehen derselben dem Architekten nicht zur Last gelegt werden kann. Die beiden Etagen sind an den Ecken und den Vorsprüngen durch korinthische Pilaster und Säulen zusammengefaßt. Ueber dem reichen Hauptgesims ist eine Attika mit ionischen Zwergpilastern angeordnet. Der Haupteingang am Boulevard Central wird durch eine große Freitreppe und einen vorspringenden Säulenporticus mit Giebel hervorgehoben, der die Vorhalle enthält. Die gegenüberliegende Seite zeigt dieselbe Anlage in reducirter Form, der Giebel ist kleiner, statt der Säulen sind Pilaster vorgesetzt. Am Mittelmotiv beider Langseiten kröpfen sich gekuppelte korinthische Säulen, über welchen das Hauptgesims aufhört, während die Attika sich in starker Segmentform darüber wölbt, wobei sich die Zwergpilaster in radialgestellte Konsolen verwandeln. Derselbe Bogen wiederholt sich an beiden Schmalseiten über dem Giebel. Die übrigen vier Avantcorps sind mit einem Segmentgiebel über dem Hauptgesims abgeschlossen. Außer der flachen Kuppel in der Mitte ist kein Dach sichtbar; dagegen wird die Silhouette durch reiche figürliche Skulptur belebt, welche auch alle nur irgendwie geeigneten Stellen dekorirt. — Etwas gewaltsam will das Bogenmotiv der Langseite scheinen, man fragt sich, aus welchem wichtigen Grunde wohl das Hauptgesims unterbrochen sei. Die kühne Architektur sieht wie für ein Portal berechnet aus, und man ist unbefriedigt, eine Wand an seiner Stelle zu sehen, die deshalb, trotz allen Reichthums ihrer Bogenfenster unter der Lunette, den Eindruck des nachträglich Eingesetzten macht. Die Fenster sind im Verhältniß zum Ganzen zu unbedeutend, der Kinderfries in der Brüstung der obern Etage ist kleinlich und ohne alle Wirkung. Der innere Hauptraum hat im Plan die Form eines Kreuzes, dessen Breite die Gesammtbreite einnimmt, während die Länge noch Raum für Vestibül, Treppenhaus, Conciergeloge und Restaurationslokale übrig läßt. Das Quadrat in der Mitte ist von einer Kuppel überdeckt, die über den vier Gurtbogen der acht Säulenpaare ansetzt; die Längen- und Querarme haben Tonnengewölbe. Das einzige direkte Licht fällt durch die großen Fenstergruppen zu beiden Seiten ein. Wie am Aeußeren, so hört auch im Innern das Hauptgesimse an den Fenstern auf. Zwischen die Pilaster hinter den Säulen ist ein Gesims eingeschoben, das im vordern und hintern Theile mit einer Balusterbrüstung versehen und von dorischen Säulen und Pilastern getragen ist; darüber eine große Halbkreisöffnung. Die Ornamente, in gemäßigten Formen des Stils Louis' XIV., sind in Stuck von der Farbe des Steins ausgeführt. Polychromie ist nicht angewandt, blos die kleinen dorischen Säulen von rothem Stuckmarmor haben vergoldete Kapitäle. Im Ganzen wirken wegen Mangels an Oberlicht und in Folge der massigen Formen der Ornamente Kuppel und Gewölbe etwas zu schwer.

Eine reinere Renaissance zeigen die Häuser der französischen Baugesellschaft in der Rue Grétry. Leider haben diese ungemein lebendigen, im Stil durchaus nicht unangenehmen Bauwerke echter Pariser Spekulationsarchitektur sämmtlich etwas gedrückte Verhältnisse, wobei die starken Ausladungen der Fensterverdachungen, Kapitäle, Gesimse zu gehäuft erscheinen; den zweiten Preis der Boulevardskonkurrenz trug ein hierher gehöriges Haus von Jaulet bei der Börse davon. Es ist ein sehr interessanter Versuch von freier, origineller Durchbildung, wobei blos zu bedauern ist, daß der Architekt auf die Lage nicht Rücksicht genommen und den Bau als Eckhaus ausgebildet hat. (S. die Abbild. S. 20.)

Seine andere Façade desselben Stils, aber einfacher gehalten, am Platz De Brouckère, hat den dritten Preis erlangt. Ein weiteres großes Bauwerk in älterer französischer Manier ist das letzte Werk von Clysenaar, dem die Stadt die Galerien St. Hubert, die bedeckte Markthalle und andere sehr praktische Anlagen zu verdanken hat. Das Aeußere ist nicht ohne Charakter und zeugt mehr von gutem Willen, als von künstlerischer Inspiration. Ein allzu starker Konflikt, der zwischen den spielenden Formen des Details und der ernsten Haltung des architektonischen

Rahmens entsteht, wird auch trotz allem Reichthum nicht ausgeglichen. Der Stil liegt zwischen François I. und Henri II.

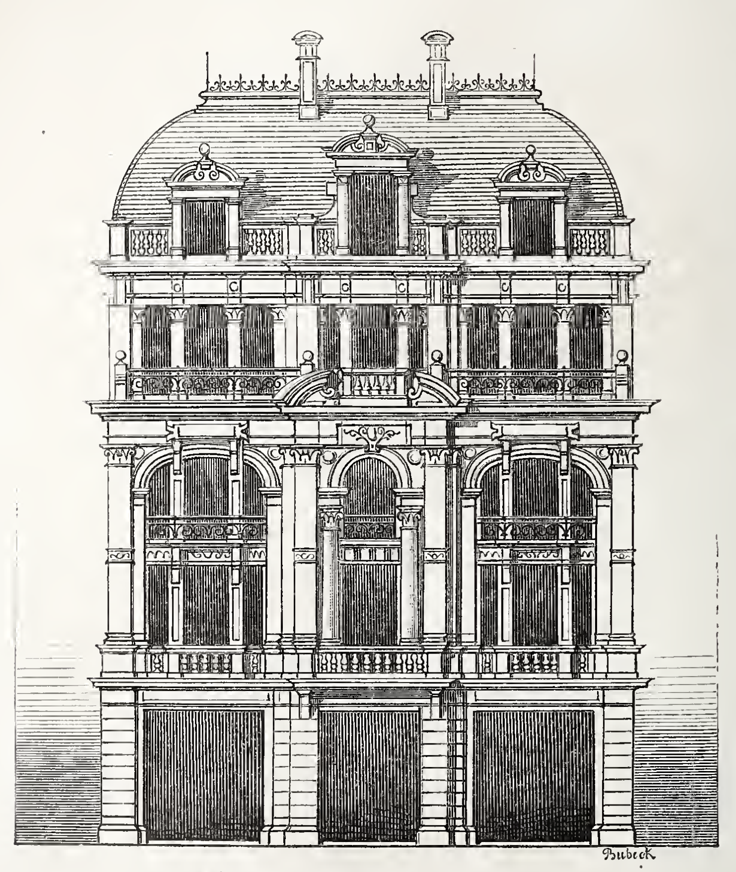
Gute italienische Renaissance oder nach dem Brüsseler Ausdrucke „Classique" ist sehr selten. Obschon in den Akademien blos die Proportionen der Alten gelehrt werden und in den Kompositionen nichts anderes als Renaissanceanlagen mit klassischen Verhältnissen und Detail zugelassen werden, scheint doch mit der Schule auch alle Erinnerung daran aufzuhören, und der Eleve baut später, wie er von Andern bauen sieht. Außer den ältern, zum Theil sehr schönen Bauwerken von Suys senior steht von Balat am Platz der Société civile eine schöne Façade florentinischen Stils. Es ist zu bedauern, daß die Stadt an ihren Plätzen oder Boulevards nicht mehrere solche Werke besitzt, wenngleich zugegeben werden muß, daß lange Straßen, mit dieser Architektur bebaut, nicht gerade einen besonders lebendigen Eindruck machen würden. Einen weniger klassischen, aber desto mehr malerischen Eindruck macht ein Eckhaus am Boulevard du Nord von van der Heggen. Die markige Behandlung, dem Charakter des harten Steins angemessen, besonders aber der runde Eckthurm machen das Gebäude zu einem der besten der neuen Boulevards. Schade, daß die Verhältnisse des Einzelnen zum Theil so unschön sind, sonst hätte der Besitzer gewiß einen höheren, als den vierten Preis erhalten.

Im bis jetzt Besprochenen tritt unverkennbar ein Suchen nach Effekt und malerischer Wirkung mehr oder weniger zu Tage, und es macht sich eine Reaktion gegenüber der bis dahin üblichen flachen, ungenügend gegliederten Bauweise geltend. Der Weg, den man eingeschlagen hatte, munterte zum Fortschritte auf. Jedoch den meisten der angewandten Stile mußte Gewalt angethan werden, anders ließ sich die so sehr gewünschte, lebendige und bewegte Gliederung mit schöner Silhouette nicht erreichen. Ein viel natürlicheres und einfacheres Mittel, diesem Uebelstande zu begegnen, lag in der Anwendung des Barokstils unter Louis XIII., wodurch allen Bedingungen leicht entsprochen werden konnte. Die Durchführung und Detailbildung hatte man ja doch in der Gewalt und konnte das allzu Zopfige leicht vermeiden. Unter den hiesigen Architekten ist es zunächst Janssens, der diese Richtung zuerst proklamirte. Hübsche Häuser in der Rue d'Arlon und in der Avenue Louise bewährten die Voraussetzungen; die Delikatesse der Behandlung und die Vermeidung alles Ueberladenen bei wohlklingenden Verhältnissen machten dieselben sofort sehr beliebt.

Von da an hatte man nur noch einen Schritt zur vlämischen Architektur. Das Nationalgefühl, welches in der Malerei sich schon lange wieder geltend gemacht hatte und auch die Sprache allgemach wieder zu Ehren bringen will — soll ja doch die Preisschrift zum Rubensjubiläum vlämisch geschrieben sein — wollte auch in der Architektur seine Rechte wieder behaupten. Die Bauwerke im Stil Louis XIII. bildeten eine Art Uebergang, indem sie die Aufmerksamkeit auf die stilverwandten alten Bauten, die im Lande selbst entstanden waren, lenkten und dem Gedanken Raum gaben, daß auch hier Nachahmungswerthes hervorgebracht worden sei und man sich nicht immer auf fremdem Boden Raths erholen müsse. Eine andere Ursache der Wiederaufnahme mögen die schon länger im Gebrauch stehenden, vlämisch dekorirten Interieurs sein, die da und dort einem alten Ameublement zu Liebe eingerichtet wurden. Ohnehin erwies sich die schon oben erwähnte Lokaleigenthümlichkeit, statt großer, langgestreckter Hotels kleine separate Wohnungen zu bauen, die sich mehr in Höhe als Breite entwickeln, der neuen vlämischen Architektur ungemein günstig und wird auch wohl das Ihrige für die Weiterentwickelung des Stils beitragen. Die Schwankungen und die Unsicherheit, mit der man sich zuerst auf dem neuen Gebiete bewegte, ist leicht erklärlich; die Geläufigkeit der Komposition und Durchführung nach französischem Muster war zu groß, als daß sie sofort abzuschütteln war. Man begegnete deshalb fast immer dieser oder jener Reminiscenz. Vlämische Gliederungen, wobei sich französisches Detail einschleicht, oder umgekehrt, sind keine Seltenheit. Am meisten kommen Verwechslung zwischen Louis XIII. und dem spätern Flamand vor, die oft so weit gehen, daß man nicht errathen kann, welchen von beiden Stilen der Architekt durchführen wollte.

Die erste, konsequent angewandte Adoptirung rührt von Charle-Albert her, der sich **1871** eine schloßähnliche Villa in Boitsfort, einer benachbarten Ortschaft, erbaute. Bei ihm ging wohl die Anregung von den Interieurs aus, die er mit alten Möbeln und Geräthen in Einklang zu

setzen hatte. Die schöne Gruppenanlage mit Thurm, Loggia, Erker, Treppen und Volutengiebel verräth auf den ersten Blick die Hand des Malers, der unbefangener als der Architekt zu Werke geht, um seiner Komposition die beabsichtigte Wirkung zu geben. Nichts desto weniger ist die Durchführung historisch getreu, und das Detail zeigt genaue Bekanntschaft mit alten Beispielen. Besonders gelungen ist der Giebelpavillon des Haupteingangs. Architektonisch strenger als das Aeußere ist die innere Einrichtung, man sieht sich in die alte Wohnung vom Jahr 1550, 1600 und 1650 versetzt, je nach dem Raum, den man betritt. Die Wandmalereien im Sinne alter Gobelins, die großen Kamine für Holzfeuerung, die Täfelung, Geräthschaften, Balkendecke: alles findet sich getreulich und ist den alten Mustern der entsprechenden Zeit frei nachkomponirt.



Eckhaus am Boulevard Central. Von Jaulet.

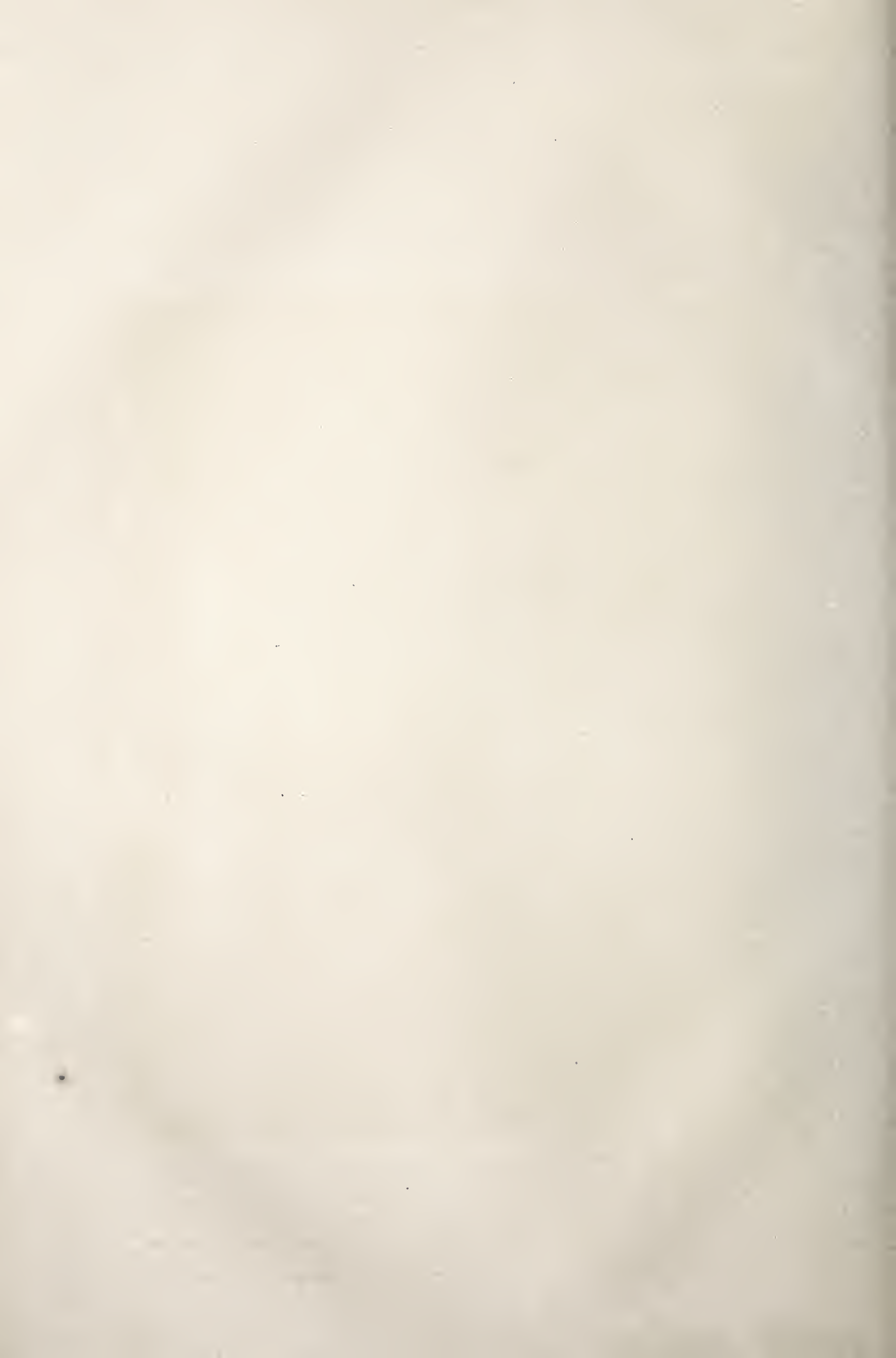
Einen großen Theil des schönen Effektes verdanken diese Räume der wohlberechneten Beleuchtung, die besonders dem originell dekorirten Treppenhaus einen eigenen Reiz verleiht. Von gemischter Architektur sind die beiden großen Gebäude von Laureys am Boulevard du Nord und am Platz De Brouckère. Daß der Architekt im Detail vlämisch baute, das Ensemble aber mehr von Louis XIII. ableitete, erkennt man sofort. Bei dem Haus zum St. Michael hatte er seiner Façade eine Holzgalerie aufgenöthigt, ähnlich wie beim Rathhaus in Antwerpen, die dem Gebäude eher schadet, als nützt, da dessen schwere Massen einen ganz andern Abschluß verlangen. Der Thurm an der Ecke ist auch zu schwächlich, seine Anlage für einen bloßen Erker aber zu bedeutend. Die vier Etagen mit Rundbogenfenstern, deren Gewände durch Essen unterbrochen sind, machen das Ganze trotz seiner bedeutenden Reliefs etwas trocken, auch ist nicht genug Wandfläche vorhanden. Dem Besitzer ist der siebente Preis zuerkannt worden. Das andere Werk desselben Architekten ist in der Gesammthaltung angenehmer; hier findet sich doch ein entsprechendes Hauptgesims, dem sich das Uebrige unterordnet. Die genauste Reproduktion nach dem Alten



Jac. Ruisdael gem. J. Eissenhardt rad.

Das Original im Städelschen Institut zu Frankfurt

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig



machte Almain, dessen Bau am Boulevard du Nord, wenn die Arbeit nicht noch ganz den Stempel der Neuheit trüge, allgemein der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts zugesprochen würde. Wie man also sieht, war der Architekt nur zu gut vom Wesen seines Stils durchdrungen und hatte nicht bedacht, daß, was man einer extravaganten Epoche hingehen läßt, jetzt nicht mehr als Entschuldigung dienen kann, und daß an ein neues Kunstwerk ein anderer Maßstab der Kritik angelegt wird. Hier findet sich also der gesammte Apparat der vorgerückten Verfallsperiode; gewundene Säulen, geschwungene Fensterbekrönungen, der zu lieb die Architrave unterbrochen sind, möglichste Vermeidung der geraden Linie und dergleichen mehr. Den meisten Kompositionswerth hat der Giebel mit seiner Madonnenstatue, dem man sein Schnörkelwerk der angenehmen Silhouette halber verzeihen mag, und das Portal, welches aber leider, dem darüber durchgebrochenen Oeuil dé boeuf mit seiner Umrahmung zu lieb, viel zu niedrig ausgefallen ist.

(Fortsetzung folgt.)

Das Städel'sche Kunstinstitut.

Von Veit Valentin.

Mit Illustrationen.

I.

Am 2. December 1816 starb zu Frankfurt a/M. Johann Friedrich Städel. Am darauffolgenden Tage wurde sein Testament eröffnet, und es zeigte sich, daß der Verstorbene der Bürgerschaft seiner Vaterstadt ein großartiges Vermächtniß hinterlassen hatte, großartig nicht nur durch die geschenkten Mittel*) selbst, sondern auch durch den Sinn, in welchem sie verwendet und verwaltet werden sollten. Am 2. December 1876 ist der sechzigjährige Todestag des hochsinnigen Mannes: wie könnte er seinen Mitbürgern und allen denen, welche sich in der Pflege und Liebe der bildenden Kunst als Glieder einer großen Gemeinde fühlen, schöner in's Gedächtniß zurückgerufen, wie könnte er würdiger begangen werden als dadurch, daß Städel's Schöpfung selbst auftritt, um für den Schöpfer zu zeugen**)? Auffällig freilich mag es erscheinen, daß dies

---

*) Mit Einrechnung der Sammlung belief sich der Werth des Vermächtnisses auf ungefähr 1,200,000 Gulden südd. W.

**) Die Städel'sche Galerie zu Frankfurt in ihren Meisterwerken älterer Malerei. Zweiunddreißig Radirungen von Johann Eißenhardt, Kupferstecher zu Frankfurt a/M. — Unserm Text ist aus diesem Werk liebevoller Hingebung und Sorgfalt ein Blatt beigegeben, welches Jak. Ruisdael's „Waldmühle" zur Anschauung bringt. Dieses treffliche Bild stammt nicht aus der ursprünglichen Sammlung des Stifters, sondern ist einer der ältesten Ankäufe der jungen Stiftung, und zwar aus dem J. 1819 (von Arbeiter in Mainz für fl. 1200). Nach dem Kataloge, der es als „Abziehendes Gewitter in einem Walde" bezeichnet, ist es 0,57 M. hoch und 0,67 M. breit und mit dem Monogramm bezeichnet. Es gehört zu den Bildern, welche den Charakter ihres Meisters auf's deutlichste erkennen lassen und die gerade darum für eine öffentliche, dem Studium gewidmete Sammlung ein werthvoller Besitz sind. Eine ernste Stimmung spricht aus diesem eng abgeschlossenen Stückchen Welt, aus diesen mächtig aufstrebenden Bäumen, aus deren umsäumenden Wand der Bach hervordrängt und über welchem die schweren Wolken lagern und wie gegen ihren Willen nur hie und da den lichten blauen Himmel durchblicken lassen. Aber mehr noch als durch die Komposition selbst und die mit ihr harmonirende Farbenstimmung spricht der Ernst aus dem Kampf, dem Aufruhr der Elemente, den wir in seinem letzten Nachhall noch empfinden. Nicht die heitere Ruhe, die sich mühelos dem Genusse darbietet — die durch den Kampf errungene ist es, durch welche unser Meister am liebsten und auch am erfolgreichsten wirkt. Wie regen-

in zusammenhängender, systematischer Weise erst jetzt geschieht. Der Grund hiervon liegt jedoch nicht nur in dem Mangel des allerdings nicht in hohem Grade vorhandenen Unternehmungsgeistes Frankfurts auf künstlerischem Gebiete, sondern wohl noch mehr in den eigenthümlichen Verhältnissen des Städel'schen Instituts selbst und der aus diesen sich ergebenden Entwickelung der Stiftung, wie es sich aus einem kurzen Ueberblick über dieselbe leicht ergeben wird.

Der Stifter des nach ihm benannten „Städel'schen Kunstinstitutes" ist uns nur noch wenig bekannt. Schriftliche Aufzeichnungen über ihn fehlen gänzlich, soweit es sich um solche handelt, welche uns den Menschen selbst kennen lehren. Die einzigen Notizen, welche sich über ihn finden, machen uns nur mit dem Alleräußerlichsten seines Lebens bekannt. Er war Bankier, blieb unverheirathet und starb, da er den 1. November 1728 geboren war, im neunundachtzigsten Lebensjahre.*) Die mündlichen Ueberlieferungen fließen gleichfalls sehr spärlich, wie es sich leicht begreifen läßt, da die näheren Bekannten des Greises naturgemäß selbst ältere Leute waren und im Laufe der seit Städel's Tod verflossenen sechzig Jahre längst dahingeschieden sind. Eines aber läßt sich feststellen, wenn man die Ueberlieferung, die eigentlich nur einen Charakterzug bewahrt hat, mit der entscheidenden Handlung zusammenhält, durch welche Städel sich das Anrecht auf ein dauerndes Gedächtniß erworben hat: er muß zu jenen Menschen gehört haben, die mit der eisernsten Zähigkeit sich an einen Gedanken klammern, diesen durch alle Lebenslagen festhalten

---

schwer beugen sich die schwächern Bäumchen, wie unwillig treibt der Bach die überschäumende Wassermenge fort und drängt sie energisch durch das widerstrebende Gestein und stürzt sie den kleinen Fall herunter, wo sie in brausendem Gischt sich nun ihren Weg suchen muß; der geborstene Schwächling muß seine Aeste dem Muthwillen der Wellen zum Spiele lassen, aber ungebrochen ragen die sturmerprobten Stämme und breiten sich, während grollend das Wetter in die Ferne zieht, freudig dem neu durchbrechenden Licht entgegen. Und schon treten die Menschen wieder aus den Hütten hervor, der Wanderer kann den unterbrochenen Weg wieder fortsetzen, und aus dem eben noch so dramatisch bewegten Leben der Natur quillt wie eine Erlösung das ruhige Alltagstreiben, das vorher vielleicht als Last empfunden war und das nun heitere Erquickung wird.

*) Ueber die Familie des Stifters und seine Abstammung giebt die von G. H. Hedler herausgegebene Zeitschrift „Deutschland" in Nr. 47 des Jahrgangs 1856 folgende Notizen, welche den Straßburger Kirchen- und Ammeisterbüchern entnommen sind:

„Herr Joh. Friedr. Städel, dessen großmüthigem Vermächtnisse Frankfurt die reichste und großartigste Kunstanstalt (Bildergalerie, Bibliothek und Lehrinstitut) verdankt, stammte aus einer der ältesten Familien Straßburgs. Wie bedeutend, mächtig und hochgeachtet die Familie Städel bereits vor langen Zeiten gewesen, geht schon daraus hervor, daß ein Christoph Städel fünfmal regierender Ammeister der freien Reichsstadt Straßburg war, und zwar in den Jahren 1598, 1604, 1610, 1616 und 1622, nämlich stets in der von dem Gesetz bestimmten Zeit von sechs Jahren nach der Wahl, oder wie es hieß: „Der Ammeister ist erst wieder wählbar nach Einem Amtsjahr und fünf Jahren Müßiggang." Die Stelle eines Ammeisters war bekanntlich die des ersten Stadtobern in Straßburg, was bei uns die Stelle des älteren Bürgermeisters ist. In dem Buche der Ammeister, das vom Jahre 1332 an, in welchem die große Rathsveränderung stattfand, in genauer und ununterbrochener Ordnung bis 1789 fortgeführt wurde, war ferner die oberste Leitung des städtischen Regiments in Straßburg in den Jahren 1630 und 1636 einem Tobias Städel übertragen; sodann einem Tobias Städel 1637 und 1643; einem Christoph Städel 1655, 1661 und 1667; einem Daniel Städel 1679, und nachdem Frankreich im Jahre 1681 Straßburg an sich gerissen hatte, war noch ein Tobias Städel wiederholt regierender Ammeister in den Jahren 1686, 1692 und 1698. Da von nun an die Würde eines Ammeisters nur noch dem Titel nach beibehalten blieb, ihre eigentliche Bedeutung aber verloren war, so entzogen sich mehrere der altberühmten Geschlechter diesem Amte und auch kein Städel nahm es mehr an. Ein Hauptzweig dieser Familie wanderte aus und siedelte sich in Frankfurt an. Von denen die in Straßburg verblieben, ist der letzte des Geschlechts 1812 gestorben, wie denn auch bekanntlich der Frankfurter Zweig durch den Tod des Stifters unseres Instituts ohne weitere Nachkommen erloschen ist. Das Wappen der Städel'schen Familie ist ein sogenanntes sprechendes (blason parlant), indem das Wappenschild den Namen ausspricht. Es ist ein deutscher Schild der Länge nach getheilt, rechts schwarz, links roth, die Ränder mit Gold gesäumt; in der Mitte des Schildes ein Stadel (oberdeutscher Ausdruck für Scheuer, Scheune). Noch heute giebt es in Straßburg eine große und eine kleine Stadelgasse (grande et petite rue de la grange). Das älteste dieser Wappen ist im Jahre 1598 bei der Wahl des Christoph Städel in das Ammeisterbuch in Straßburg eingetragen worden und seither unverändert so geblieben. Es findet sich dieses Wappen in gleicher Gestalt auf einem Trinkbecher, sogenanntem Ammeister-Willkomm, aus dem 14. Jahrhundert, und auch auf mehreren Kästchen mit Schnitzwerk aus derselben Zeit."

und ihr ganzes Leben danach gestalten, so daß Nichts, auch nicht das Kleinste und Unbedeutendste, ohne Bezug auf jenes eine, alles Andere überwältigende Interesse geschehen kann. So begreift es sich, wie ein und derselbe Mann nicht nur überhaupt eine solche Stiftung machen, sondern auch, wie er sie mit den hochherzigsten und selbstlosesten Bestimmungen ausstatten konnte, und wie dennoch die, wie es scheint, einzige persönliche Erinnerung an ihn und seinen Charakter in der Hervorhebung einer bis zum Geiz getriebenen Sparsamkeit besteht, der uns, wenn er für sich allein aufträte und nicht als Ergebniß einer alles Persönliche bei Seite setzenden leidenschaftlichen Richtung auf einen als das wahre Lebensziel erkannten Gedanken, gradezu kleinlich erscheinen müßte. Wie sehr er aber alles Persönliche bei Seite setzte, um seiner Stiftung eine möglichst ungehemmte Entwickelung zu ermöglichen, zeigt sich namentlich in dem Punkt, daß er ausdrücklich selbst verlangt, die von ihm angelegte Kunstsammlung solle nicht etwa als unveränderlicher Grundstock für alle Zeiten bewahrt bleiben, sondern es solle die Verwaltung die unbedingte Befugniß haben, nach ihrem besten Ermessen die geringeren Stücke auszuscheiden und durch bessere zu ersetzen. Und nicht minder tritt sein Interesse an der Sache hervor, wenn er die Verwaltung in die Hände von Vertrauensmännern legt, welche in ihren, das Institut betreffenden Handlungen und Bestimmungen ausdrücklich für durchaus selbständig und namentlich von jeder obrigkeitlichen Genehmigung unabhängig erklärt werden. Städel wollte durch diese Bestimmung offenbar erreichen, daß die Gesichtspunkte der Verwaltung durchaus nur auf dem Gebiete des künstlerischen Interesses lägen und unbehelligt von Nebenrücksichten, wie sie staatliche Behörden von ihrem Standpunkte aus vielleicht hätten vorwalten lassen können, ihren eignen Weg nach bestem Wissen und Gewissen gehen könnten. Was aber Städel mit seiner Stiftung wollte, sagt er selbst klar und deutlich im zweiten Paragraphen des Stiftungsbriefes, welcher lautet wie folgt:

„Da meine Absicht dahin gerichtet ist, daß dieses von mir gestiftete Städel'sche Kunstinstitut der hiesigen Stadt zu einer wahren Zierde gereichen und zugleich deren Bürgerschaft nützlich werden möge; so will ich, daß nicht nur meine vorräthige Sammlung an Gemählden, Handzeichnungen und Kupferstichen, nebst denen in das Kunstfach einschlagenden Büchern, auch sonstigen Kunstsachen erhalten, und von Jahr zu Jahr vermehrt — bey vorkommenden Gelegenheiten durch Austausch der vorhandenen schlechteren und mittelmäßigen Stücke gegen bessere, vervollkommnet, sondern auch angehenden Künstlern und Liebhabern, an bestimmten Tagen und Stunden unter gehöriger Aufsicht zum Gebrauch und Ansicht ganz frey und unentgeltlich geöffnet werde.

Zugleich aber verordne ich, daß Kinder unbemittelter dahier verbürgter Eltern ohne Unterschied des Geschlechts und der Religion, welche sich den Künsten und Bauprofessionen widmen wollen, zur Erlernung der Anfangsgründe des Zeichnens, durch geschickte Lehrer, oder in dem dahier bereits bestehenden Städtischen Zeichnungsinstitut — und wenn sie ihre glückliche natürliche Anlagen und Fähigkeiten bey diesem ersten Unterricht erprobet, auch durch Fleiß und gute Aufführung sich einer weiteren Unterstützung würdig gemacht haben, durch andre Meister in der historischen und Landschaftsmalerey, im Kupferstechen in allen Manieren, in der reinen und angewandten Mathematik, ganz besonders aber in der Baukunst, und denen in das Kunstfach einschlagenden Wissenschaften, unentgeltlich unterrichtet werden — und die nöthige Unterstützung dahier, auch wohl, nach befindenden Umständen und der sich bey einem oder dem andern Individuum zeigenden eminenten Fähigkeiten und guten Aufführung, in der Fremde, um sich zu nützlichen und brauchbaren Bürgern und Künstlern zu bilden, aus diesem meinem Kunstinstitut erhalten sollen."

Es sollte jedoch nicht sein, daß des Stifters „reiflich überlegter liebster Wille" unangefochten zur Ausführung käme. Er hatte zwar alle Vorsicht gebraucht, um seine Schöpfung zu sichern. Nachdem er sein Testament zuerst 1793 unter dem alten Verhältniß Frankfurts als deutscher Reichsstadt vor der Auflösung des deutschen Reichs nach den bestehenden Gesetzen abgefaßt hatte, änderte er es, als Frankfurt Sitz und Theil der Herrschaft des Großherzogs von Frankfurt, des Fürsten Primas Napoleonischer Mache, geworden war. Städel holte sich die ihm auf's bereitwilligste ertheilte, seine edlen Absichten in ehrender Weise anerkennende Erlaubniß für seine Stiftung, sowie die Anerkennung derselben als juristischer Person ein, den Bestimmungen

des damals geltenden Code Napoléon gemäß. Als aber seine „geliebte Vaterstadt in ihre Selbstverwaltung, und nach Abschaffung der französischen Einrichtungen und Gesetze, in den Genuß der vorhin dahier gegolten habenden gemeinen und statutarischen Rechte zurückgetreten" war, entschloß sich Städel, alle bisherigen Dispositionen zu cassiren und setzte an deren Stelle das vom 15. März 1815 datirende Testament. Alle gesetzlichen Formalitäten waren vollzogen und die von Städel eingesetzte, aus fünf Bürgern bestehende Administration war in die ungehinderte Verwaltung getreten. Schon waren einige wichtige Schritte geschehen — da legten plötzlich drei weitläufige Verwandte Städel's aus Straßburg und Paris Verwahrung gegen die Rechtsgültigkeit des Testaments ein, indem sie sich darauf beriefen, Städel habe Jemanden, das Städel'sche Kunstinstitut, zum Erben eingesetzt, der gar nicht existire; der Stiftung sei, nach Aufhebung der unter Dalberg gemachten Bestimmungen, somit auch nach Aufhebung des von Dalberg der Stiftung verliehenen Charakters einer juristischen Person, ein Legat vermacht worden, ehe sie überhaupt bestanden habe. Nun war aber unmittelbar nach Eröffnung des Testaments der Stiftung dieser Charakter vom Frankfurter Senat, den jetzt zu Recht bestehenden Gesetzen zufolge, ertheilt worden. Ebenso konnte der Stiftung der Charakter einer pia causa um ihres mildthätigen Zweckes willen kaum streitig gemacht werden. Dennoch kam es zu einem Prozesse, der in der juristischen Welt um der durch ihn hervorgerufenen wissenschaftlichen Untersuchungen willen noch unvergessen ist, nicht minder aber auch unvergessen von der Stiftung selbst. Denn obgleich bereits mehrmals zu Gunsten der Stiftung entschieden war und obgleich die meisten der um Gutachten angegangenen Fakultäten sich für das unbedingte Recht derselben ausgesprochen hatten, war doch von einigen Seiten ein verwerfend lautendes Gutachten eingegangen und die letzte Entscheidung stand bevor. So viel auch dafür sprach, daß die Stiftung erhalten bleiben würde, so zog man es doch vor, dem immerhin möglicherweise ungünstig ausfallenden Urtheil durch einen Vergleich zu entgehen, dem die Kläger um so bereitwilliger entgegenkamen, als ihre Sache keineswegs günstig stand. Das Opfer war kein geringes; allein es konnte aus den nothgedrungen gemachten Ersparnissen bestritten werden — hatte doch die ganze Thätigkeit brach liegen müssen und waren doch elf Jahre über den Prozeß hingegangen!



Briefe von Buonaventura Genelli und Karl Rahl.

Mitgetheilt von Dr. Lionel von Donop.

Die erhebende Wirkung, die das Studium der Kunst ausübt, lehrt uns pietätvoll bei den edlen Trägern derselben verweilen, die, unbeirrt dem Sterne der Schönheit vertrauend, im Glanze des eigenen Genius geleuchtet und dadurch ein Anrecht auf sympathische Werthschätzung sich gesichert haben. Zu diesen hervorragenden Vertretern eines in sich harmonisch vollendeten künstlerischen Schaffens, im weiteren Sinne als Deutsche uns nahe gerückt, gehört auch das Freundespaar Genelli [1]) und Rahl [2]), jener gleichsam ein neugeborener Carstens, dieser ein Jünger der Venetianer, in der ihnen eigenthümlichen Formensprache, die in erster Linie auf innerlich große Bildungen ausgeht, dasselbe hohe Ziel anstrebend. Für den Einen, mit eminent malerischem Sinn begabt, lag das beseelungsfähige Mittel vorwiegend in der strahlenden Wärme des Kolorits; dem Andern, erfüllt von großer Weltanschauung, gelang es den Pulsschlag des künstlerischen Lebens vorzugsweise in die Linie zu bannen. Beide wurzeln mit der Kraft ihrer Empfindung in der Antike, die ihnen Lehrmeisterin gewesen und die sie geweiht hat, die Ideale hellenischer Schönheitswelt in selbständigen Werken ohne jedwede ethische oder religiöse Absicht wieder aufleben zu lassen. Vorherrschend sinnlich ist ihre Kunst insofern mit vollgiltigem Recht genannt, als ihnen die Darstellung der schönen Menschennatur in der blühenden Kraft ihres Wesens, die den Gedanken der Göttlichkeit eher erweckt als ausschließt, zur Bedingung des Kunstwerkes geworden ist. Nur Rahl hat sowohl selbst wie in treuer Nachfolge Zeugniß gegeben von dem Wachsthum seines Stils in der monumentalen Malerei, während Genelli, der nicht minder dieselbe Befähigung, wenngleich modificirt, aus seinen Werken ahnen läßt, die Entfaltung seiner Kunst in großen Räumen durch fremde und eigene Schuld versagt blieb. In „stolzer Vereinsamung", nur von einer kleinen stillen Gemeinde umworben, lebte er in München, als Rahl, der politischen Kreuz- und Querfahrten müde, bald nach 1848 im Kreise der Freunde, wie Rottmann, Charles Roß, Zimmermann, Neureuther, Verdellé u. A., vor Allem an der Seite seines geliebten und vielbewunderten Genelli einige Jahre arbeitsfroher Ruhe suchte. Um so leichter schlossen sie den bis zum Tode Rahl's ausharrenden Freundschaftsbund, als die Grundzüge ihres persönlichen Wesens und die Summe ihrer Ueberzeugungen und Ansichten vom Leben und von der Kunst bei kaum merklichen Abweichungen auf gemeinsamer Basis ruhten. Beide von Jugend auf an den Gesängen Homer's und durch die Gebilde der klassischen Mythe genährt, mit gesteigerter Theilnahme den geschichtlichen und geistigen Bewegungen im Leben der Völker und bevorzugten Bildner der Menschheit folgend, schöpften sie, einander congenial, zur wechselseitigen Förderung und Erholung aus dem Quell reichen Wissens und der immer neu geschäftigen Phantasie. Und somit erhöhte der Eindruck ihrer Persönlichkeit auch für den Dritten das Interesse an ihren Leistungen. In ihrem allseitig belebenden Verkehre erstarkte auch die ihnen angeborene Kraft im Antagonismus gegen

---

1) Zeitschrift f. bild. Kunst, 11. Bd., S. 21; die Literatur über Genelli insbesondere: 5. Bd., S. 1 ff., Bonaventura Genelli, Biogr. Skizze von Dr. Max Jordan.

2) Biogr. Lexikon des Kaiserthums Oesterreich . . . . von Dr. Constant von Wurzbach. 24. Thl., S. 230—44. — Recensionen u. Mittheilungen über bildende Kunst. 2. Jahrg. Wien 1863. Nr. 3, 4, 8, 9: Karl Rahl von Fr. Hottner. — Unsere Zeit. 2. Jahrg. 6. Heft. 1866. Leipzig. Karl Rahl v. A. Woltmann. — H. Riegel. Deutsche Kunststudien. Hannover. S. 303—26. — Fr. Vischer, Kritische Gänge. Neue Folge, I, S. 105—117.

den herrschenden Geist ihrer Zeit und vieler Kunstgenossen. Entschlossen, ihre geistige und künstlerische Potenz zu behaupten, haben sie auch nach vielen Jahren des Unbehagens und des Kampfes ihre Widersacher siegreich überwunden und durch die unverbrüchliche Treue zu sich selbst zur Anerkennung ihrer Meisterschaft Rühmenswerthes vollbracht, so daß wir mit Weihegefühl hinblicken auf ihr Leben und ihre Werke und uns Alles, was sich auf sie bezieht, bedeutsam und werthvoll erscheint. In diesem Sinne haben wir die Mittheilung ihres Briefwechsels, soweit uns derselbe in 56 Briefen von Genelli und in 27 Briefen von Rahl vorliegt,[1]) für geboten erachtet. Beginnend mit dem Jahre 1851 und mit dem Todesjahre Rahl's 1865 auslaufend, umschließt er die vollgereifte Lebenszeit der beiden Künstler, in der ihre Werke sich vollendeter und großartiger als in früheren Perioden gestalteten. Seit ihrer Trennung, selten durch den Besuch des Freundes aus Wien unterbrochen, empfanden sie das Gebot des Gedankenaustausches. Die im schlichten Tone der Erzählung, ohne weitere Raisonnements hinfließenden Mittheilungen sind Rechenschaftsberichte über ihr künstlerisches Leben, Denken und Schaffen. Charakteristisch für Beide lassen sie die auf gegenseitige Verehrung gegründete Freundschaft, ihre rein menschlichen Eigenschaften, ihre Urtheile über zeitgenössische Kunst und Künstler, Freund wie Feind, schärfer erkennen und verdeutlichen uns, wie der in der Technik des Oelmalens überlegenere Wiener Künstler in Sachen der Komposition des Rathes seines Freundes Genelli bedarf und umgekehrt dieser die Weisung des „thatkräftigsten" Künstlers in dem ihm geläufigeren Idiom vermißt. Theilnahmsvoll stimmen wir ein in die Klage darüber, daß die Laune des Geschickes diese für einander geschaffenen Künstlerseelen voll urwüchsiger Fülle und Kraft räumlich getrennt hielt. Mögen die vorliegenden Zeugnisse ihrer innerlichen Gemeinsamkeit zur neuen Beherzigung ihrer Schöpfungen anregend wirken! —

1. Genelli an Rahl.

Mein sehr werther und theuerer Freund!

Ich denke mir Sie werden wohl entschuldigen wenn ich ohne große Einleitung zu machen gleich mit der Sache beginne derentwillen ich diese Zeilen an Sie richte — Nähmlich das schön gemalte Bild die kämpfenden Amoren[2]) hat sich noch immer allhier nicht verkauft — und ich fürchte daß es in dieser Stadt deren gusto in der Malerei Sie sattsam kennen lernten auch schwer halten wird es an den Mann zu bringen — Wie wäre es nun wenn ich es Ihnen nach Wien schikte? allwo die Leute doch nicht so vertrakte Ansichten von Malerei zu haben scheinen als hier und wo Sie durch Ihr Ansehen bedeutender Bekanntschaften Sich erfreuen. Schade daß mir es damals nicht einfiel als Sie Ihre Bilder nach Wien kommen ließen auch dieses Ihnen mitzuschikken. Mit dem Versenden auf allerlei Kunstvereine kann und mag ich mich nicht abgeben — denn ohne Zuthun theilnehmender Freunde wird wohl nicht leicht, sei es auch noch so gut, ein Bild auf derlei Anstalten gekauft!

Wenn Sie diese Ostern nach München kommen so könnten Sie am besten jene drei Zeichnungen[3]) welche ich Ihnen noch abzuliefern habe — mitnehmen — sollte aber aus dieser Ihrer Reise nichts werden so bitte ich mir dies zu schreiben damit ich Ihnen diese Blätter entweder mit den Amoren schikke oder sie auf sonstige Weise Ihnen zukommen lasse.

Ist es wahr das Gerücht, daß Ihnen der Auftrag geworden ist Ihre Schlacht[4]) (die Erstürmung der Wagenburg) groß auszuführen? Außerordentlich sollte es mich erfreuen fals es sich bestätigte?

---

1) Von Genelli fehlen im Ganzen 14 Briefe, von Rahl wohl eine größere, nicht zu bestimmende Anzahl. Die vermißten Schriftstücke sind in Händen von Autographensammlern.

2) Eros und Anteros. Ursprüngliche Komposition Genelli's auf dem im Städtischen Museum zu Leipzig befindlichen Aquarell: Festzug des Bacchus und der Ariadne. 1849 in lebensgroßen Figuren von Rahl in Oel gemalt. Von A. Havemeyer in Newyork nach dem Tode Genelli's angekauft. Satura. Kompositionen von B. Genelli. Leipzig, Dürr. 1871. Taf. 3. — Br. 11.

3) Homer trägt den Griechen seine Gesänge vor. Denkmäler der Kunst. Neue Ausg. in 2 Bdn. Stuttgart. Ebner u. Seubert. 1871. Taf. XIX. (125.)

Aesop erzählt von einem Brunnen herab Landleuten seine Fabeln.

Apollo tröstet durch Gesang und Saitenspiel trauernde Hirten.

Diese drei Lieblingskompositionen häufig von Genelli wiederholt. Br. 3. 4. 5. 25. 30.

4) Die Cimbernschlacht, deren ersten Entwurf Genelli als den besten erkannte (Br. 59—62) und den Rahl selbst bevorzugte, als er im Auftrage des kunstsinnigen Baron A. F. v. Schack in München die Ausführung in Oel beabsichtigte, beschäftigte den Künstler noch in seinem letzten Lebensjahre und blieb unvollendet. Illustrirte Zeitg. Nr. 1168. 18. Novbr. 1865. — Br. 49. 50. 52—54. 56. 57. 72.

Hoffentlich werden Sie meinen Brief vom 30ten December als Antwort auf Ihr Schreiben vom 13ten December erhalten haben? Diese Frage thue ich deßhalb weil ich erst kürzlich ein Beispiel von der Liederlichkeit der Posten erfahren habe. Herzliche Grüße von den Meinen!

Addio Freund! gedenken Sie stets in Liebe meiner B: Genelli.

München d 12ten März 1851.

Am Graben No: 5.

Zwischen dem Josephs u Sendlinger Thore.

Br. = Brief verweist auf die laufende Nummer der mitgetheilten Briefe.

2. Genelli an Rahl.

München d 4ten October 1851.

Mein sehr werther Freund Rahl!

Schon längst habe ich Ihnen schreiben wollen um Ihnen meine Freude über Ihr schönes Bild [1]) was ich bei Stange [2]) sah auszudrücken — aber stets kamen mir allerlei lumpige Abhaltungen dazwischen. In Wahrheit dies Bild mögte ich besitzen, wäre ich nur reich genug es gehörig honoriren zu können. Es scheint mir das Schönste, was ich von Ihnen sah, denn es hat einen eigenen Reitz durch die Heiterkeit der Farben die alle wohlangebrachten Gegenstände auf diesem Bilde haben, und die zusammengenommen einen Farbenzauber gewähren wie man ihn nur an den besten Bildern der Alten wieder sehen kann. Nun ja! wenn man will könnte vielleicht manches Etwas korekter an Kopf und Armen formirt sein — aber es ist zu verschmerzen über all' das andere Schöne was dies' Meisterwerk uns darbiethet. Auch kann ich an diesem Bilde durchaus nichts finden was erröthen macht — Wie ich höre hat der Besteller etwas Lüsternes von Ihnen zu besitzen gewünscht, und da gestehe ich, hätte ich wäre mir dieser Auftrag gemacht worden, diese Nümphe sich etwas frecher geberden lassen.

Die Leute sollten doch nicht zu viel kritisiren sondern froh sein wenn ihnen so Leben athmende Bilder, besonders für einen so mäßigen Preis gemalt werden!

Ihr großes Bild [3]) zu dem ich die Skitze kenne sah ich noch nicht weil ich noch nicht die Ausstellung besuchte — auch vielleicht gar nicht hingehen werde — Sobald ich wieder im Besitze meines Cyklus [4]) bin, schikke ich ihn nach Wien. Der Kukuk mag wissen wie lange noch die hiesige Kunstausstellung wehrt!

Ach! auch ich wünschte wir könnten einmal wieder mit einander schwatzen — doch das wird wohl noch gute Weile haben!

Leben Sie wohl und heiter, und gedenken Sie meiner in Freundlichkeit. Von ganzem Gemüth hochachtungsvoll Ihr

B: Genelli.

3. Genelli an Rahl.

München d 13ten December 1851.

Lieber Rahl!

Zugleich mit diesem Briefe sind zwei Kistchen mit Zeichnungen nach Wien auf die Post gegeben worden — das eine enthält die 18 Zeichnungen zum Wüstling — das andere aber 4 bei weitem größere Zeichnungen, wovon 2 (Äsop u. Homer) Ihnen gehören — Die 2 anderen [5]) aber ich dem Wiener Kunstvereine zum Ankauf und zwar jede für die Summe von 150 fl anbiethe.

Ich habe das gedruckte Verzeichniß der Kunstwerke die auf der hiesigen Ausstellung waren und worinnen so kurz wie möglich ein Comentar zu meinem Wüstling steht, dem Cyklus beigelegt, der abgeschrieben auch für die Wiener Beschauer als Comentar dienen kann.

Allerdings fanden sich während der Ausstellung ein paar Liebhaber die gar gern diese 18 Zeichnungen gekauft hätten, was jedoch unterblieb da sie nicht geben konnten oder wollten was ich verlangte.

---

1) Die auf einem Pantherfelle ruhende Bacchantin. Eigenthum des Herrn v. Mandl in Pesth.

2) B. Stange, geb. 1807 in Dresden, dessen künstlerische Ausbildung außer Rottmann auch Rahl beeinflußte, bekannt durch seine Mondscheinbilder.

3) Manfred's Einzug in Luceria. 1847 vollendet; in den Depots des Belvedere zu Wien.

4) Aus dem Leben eines Wüstlings. Zeitschrift f. bild. Kunst. 11. Bd. 1. Heft. S. 20. Anm. 1. — Br. 3. 5—7. 68. 75.

5) Zufolge eigener Erklärung Genelli's stellt eine dieser Kompositionen „Die heilige Familie auf der Flucht nach Aegypten dar, wo musicirende Hirten dem göttlichen Kinde ihrer Adoration bezeigen" und das Gegenstück „Ruhe auf der Flucht. Das wachende Christuskind sitzt zwischen den in Schlaf versunkenen Eltern und wird von singenden Engeln unterhalten." Beide Darstellungen besitzt als Aquarelle die Fürstin Hohenlohe zu Wien und als Zeichnungen A. Flinsch in Berlin. — Br. 5. 6. 8. 9.

Daß Ihnen unangenehme u. betrübende Angelegenheiten in letzter Zeit das Leben verbitterten ist mir leid zu erfahren — doch cuor forte rompe cattiva sorte!

Addio addio! und seien Sie gegrüßt von den Meinen u mir Ihrem

aufrichtigen

B Genelli

Adresse: Sr: Wohlgeboren
Herren Historienmaler Rahl
zu
frei. Wien
Breitenfeld No 17.

4. Genelli an Rahl.

München d 1ten Januar 1852.

Lieber verehrter Freund!

Wie dum̄m daß ich nicht gleich damals als ich Ihnen den Homer u Äsop zukommen ließ auch den Apoll unter den Hirten diesen Zeichnungen beifügte — so wie ich es Anfangs beabsichtigte — ich unterließ es auch nur deßhalb weil ich mit meinen Arbeiten nicht aufdringlich scheinen mochte. Ich bitte mir nur zu sagen auf welche Art ich Ihnen diese Zeichnung am besten zukommen lassen kann — ob mit einer Gelegenheit oder mit der Post.

Sagen Sie doch dem Kupferstecher Herrn Lechleitner daß ich durchaus nichts dagegen habe wenn er diese beiden conture[1]) stechen will — Schad daß es bloße Umriße sind! Bildhauer Brugger[2]) besitzt den Äsop schattirt, u in Bergamo sind alle drei in Sepia ausgeführt meinem Freunde Morelli[3]) gehörig. Was für ein Schicksal hat Ihr so köstlich colorirtes Bild? ist es noch in Wien oder auf dem Meere?

Bildhauer H . . . . . schrieb mir vor einigen Tagen daß er auf seiner Reise von Italien über Wien Sie besucht aber nicht getroffen habe. Er muß sich wahrscheinlich nur sehr kurze Zeit in Wien aufgehalten haben. Über die römischen Künstler sagt er unter andern „Die Künstler dort kommen mir vor wie die Geister in der Unterwelt wohin die Alten zu gehen sich rühmten nach dem Ableben, wenigstens abgelebt sind sie bis auf einige. Ich sah auf der Asfodeloswiese den Lügner Rohden[4]) das Mam̄uth Wagner[5]) das Nashorn Plattner[6]) u. s. w. Rohden findet dieses Leben zu kurz als daß es der Mühe wehrt wäre sich erst Meubles anzuschaffen. Ich habe ihn aber nicht selber darüber gesprochen, sonst hätte ich ihm wohl gesagt, daß es sich auch deßhalb überhaupt gar nicht der Mühe verlohnt hätte ihn erst zu machen. Doch das ist seines Vaters Sache."

Ihnen wehrter Freund und Ihrer Frau Mutter wünscht alles Heil für das Jahr 1852 die Familie Genelli

Addio addio!

5. Genelli an Rahl.

München d 1ten Februar 1852.

Mein verehrtester Freund!

Ich schreibe Ihnen um mir Rath zu holen ob es schicklich sei meine Zeichnungen auf dem Wiener Kunstvereine (dessen Einrichtungen ich durchaus nicht kenne) noch länger ausgestellt zu lassen, oder ob es besser sei den Vorstand desselben zu ersuchen sie mir wieder zukommen zu lassen, denn nicht gern möchte ich mit meinen Arbeiten als ein aufdringlicher erscheinen!

Haben denn einige Leute etwas notiz von diesen Zeichnungen genommen? oder war es sehr unnütz sie nach Wien geschickt zu haben? Vielleicht wäre es nicht übel gewesen wenn in irgend einem dortigen Blatte etwas darüber gesagt worden wäre — doch wenn so etwas nicht von tüchtiger Feder herrührt hilft es auch nichts!

---

1) Kupferstiche von Lechleitner nach Genelli sind nicht bekannt geworden.

2) Fr. Brugger, 1815—70, mit Genelli durch innigste Freundschaft verbunden und in der Konception der Antike von ihm wesentlich beeinflußt, besaß viele Zeichnungen und Aquarelle Genelli's. Br. 17—19. 50. 56. 57.

3) Senator Dr. G. Morelli, jetzt in Mailand, lebte 1836 als Assistent des Anatomen Döllinger in München, wurde Genelli's Freund und erwarb viele Originalarbeiten von ihm. Morelli ist bekanntlich einer der ersten Kunstkenner Italiens.

4) J. M. v. Rohden, 1778—1868, Landschaftsmaler, mit dem Genelli in Rom 1822—32 in regem Verkehr stand. Reinhart pflegte von ihm scherzweise zu sagen, er sei in seinen Naturstudien so getreu, daß er die Blätter auf den Bäumen zähle.

5) J. M. v. Wagner, 1778—1858, der hochgeschätzte Bildhauer. S. dessen Lebensbild von C. Urlichs. Würzburg, Stahel. 1866.

6) E. Z. Platner, Maler u. Kunstschriftsteller, 1773—1855.

Haben meine beiden Christlichen Compositionen einige Gnade vor Ihren Augen gefunden, oder sind sie Ihnen schon des Gegenstandes halber zuwieder?

Wie weit sind Sie mit dem Orest[1]) gediehen? und wo befindet sich Ihre Schöne auf dem Pantherfelle?

Neulich erfreute mich, ich weiß nicht gleich wer, Jemand mit der Nachricht Sie gedächten zu Ostern zum Besuch nach München zu kommen — Ich wünsche herzlichst daß diese Nachricht in Erfüllung gehe! Bis dahin könnte ja wohl die Zeichnung (Apoll unter den Hirten) hier bleiben und sie dann von Ihnen mitgenommen werden?

Von Frau und Kinder viele Grüße, zu denen auch die seinen fügt Ihr

B: Genelli.

6. Genelli an Rahl.

Liebster Rahl, verehrter Freund!

Meinen schönsten Dank für Ihren schönen recht Künstlermäßig aussehenden Brief der mir in so mancher Hinsicht wohlthuend war. Daß meine früheren Arbeiten Ihnen noch immer gefallen ist mir ein gutes Zeichen für dieselben — so auch daß sie der etwas Tüchtigem nachstrebenden Jugend behagen.

Den Wüstling gedenke ich nach beendigter Ausstellung in Wien, von dort nach Dresden reisen zu lassen, habe auch schon an Schnorr[2]) deßhalb geschrieben ob es erlaubt sei daß er sich daselbst zeige; denn was habe ich davon diese Blätter bei mir eingesargt zu behalten? Freilich sind derlei Transporte eben kein Vortheil für Zeichnungen! Ihre Rüge über die zu groß erscheinenden Vordergrundsfiguren auf der Flucht nach Egypten theile ich — doch sind diese Figuren nach dem einmal angenommenen Horizont und Masstab nicht zu groß, denn ich maß sie nach den Regeln der Perspektive aus — der Teufel weiß woran dies liegen mag? vielleicht am allzutiefen Horizont! Daß beide Darstellungen und der beabsichtigte Stil Ihnen nicht mißfielen ist mir tröstend, besonders da dies die ersten christlichen Compositionen sind die ich bis dato machte.

Was Ihre vier Compositionen betrifft so kommen diese mir hinsichtlich der Anordnung und auch der Gegenstände nach ganz untadlig vor. Besonders scheint mir die Composition wie der Geistliche die verwaisten Kinder der erschlagenen Landleute zu sich nimt[3]) ein sehr günstiger Vorwurf der viel Ausdruck zuläßt, und welchen Sie vortrefflich angeordnet und motivirt haben. Ich mögte diesen Gegenstand wohl von Ihnen und zwar lebensgroß vollendet sehen. Geschmackvoll ist es daß Sie mit der Zahl der Kinder so ökonomisch umgegangen sind.

Was Ihren Moses[4]) anbelangt so muß ich gestehen daß man es ihm nicht anmerkt daß die schon vorhandenen Compositionen anderer Künstler vom selben Gegenstand Sie genirt haben, denn Sie haben ein originelles anmuthiges Bild hervorgebracht! Vielleicht (um doch auch etwas zu tadeln) wäre es nicht übel gethan, wenn die vor Mose stehende Wasser ausgießende Figur den Kopf entweder auf die Hirten hin gerichtet oder ihn dem Moses zugewendet hätte!

Hoffentlich werden Sie Sich bereits wieder der besten Gesundheit erfreuen, und uns erfreuen mit einem baldigen Besuch! Sehr neugierig bin ich auf das Was Sie mitbringen werden und freue mich auf diese Ihre Entwürfe zur Vorhalle der neuen Kirche[5]).

Schließlich meinen Dank für die wenn gleich nur flüchtigen Skizzirungen wie auch für die kleine Durchzeichnung.

Addio! Mit einem Herzen voll Ergebenheit lebe ich als Ihr aufrichtiger Freund

B: Genelli.

München d 13ten Februar 1852.

Schön wäre es wenn meine beiden christlichen Compositionen in Wien verblieben!

---

1) Orestes von den Furien verfolgt. 1852 vollendet. Von Lechleitner in Kupfer gest. Die Farbenskizze aus Rahl's Nachlaß vom Großherzoge von Oldenburg erworben.

2) J. Schnorr von Carolsfeld, 1794—1872, der berühmte Geschichtsmaler, der Genelli's Interessen stets warm verfochten.

3) Graf Kollonitsch, Bischof von Neustadt, holt nach der Belagerung Wiens durch die Türken, 1683, die verwaisten Christenkinder aus dem türkischen Lager. Im Auftrage des österr. Kunstvereins gemalt. Eigenthum von Vincenz Huber in Randegg. Von Christian Mayer in Kupfer gestochen. Einen Entwurf Rahl's besitzt Rechnungsrath L. Wittmann in Wien. — Br. 9.

4) Moses beschützt die Töchter Reguel's bei den Medianiten. 1851 in Oel gemalt. Eigenthum des Banquiers B. G. Goldschmidt in Frankfurt a/M. In Kupfer gestochen von Chr. Mayer. Vgl. Frankfurter Konversationsblatt. 1852. — Illustrirte Zeitung. Nr. 634. 4. Aug. 1855, mit Holzschnitt. — Auch Genelli hat denselben Vorwurf wiederholt komponirt. — Br. 10. 37.

5) Der Auftrag zur künstlerischen Ausschmückung der Altlerchenfelder Kirche wurde Führich und seinen Genossen übertragen.

7. Genelli an Rahl.

Verehrtester Freund!

Verzeihung! daß ich Sie schon wieder mit einem Briefe heimsuche, besonders deßhalb Verzeihung weil es wiederum meinen Cyklus betrift, den ich sobald die anberaumte Zeit der Ausstellung in Wien vorbei ist, sofort von Wien nach Dresden an den dortigen Kunstverein spedirt haben möchte; da Dir: Schnorr mir schrieb, daß man ihn allda gern sehen mögte. Natürlich gehen jene zwei Zeichnungen (die Flucht nach Egypten) nicht mit nach Dresden sondern wandern graden Wegs von Wien zu mir zurück, falls sie sich nicht verkaufen.

Die Geschäftsleitung des Wiener Kunst=Vereins fragte im Auftrage eines Kunstfreundes bei mir an welchen Preis ich für die 18 Blätter verlange — ich nannte den Preis von 3000 fl: den ich schwerlich erhalten werde. Daß Sie mich mit Dr. Hebbel[1]) bekannt machten dafür bin ich Ihnen allerdings sehr verpflichtet, und werde wohl Ihr Schuldner hierin bleiben müssen, denn schwerlich werde ich Sie mit einer gleich gewichtigen Bekanntschaft erfreuen können. Leider war ich mit diesem kräftigen Geist erst dreimal zusammen, wo er dann öfter und mit vieler Wärme sich über Sie aussprach. Sehr gespannt bin ich auf die Tragödie welche Dr: Hebbel allhier zuerst aufführen lassen will — Doch einandermal mehr über ihn — Entschuldigen Sie dies in Eile geschriebene Brieschen! und werden Sie nicht unwillig über Ihren Freund

B: Genelli.

München 1ten März 1852.

8. Genelli an Rahl.

Sehr wehrter Freund!

Stange der einer großen Heiserkeit wegen kaum mit mir reden konnte, zeigte mir Ihre Venus[2]) welche schon längst in seinem Studio in einem schönen goldenen Rahmen prangt — und versicherte mir zugleich daß Ihr großes Bild auch längst unterwegs sei.

Da ich verdammt bin in ewiger Geldverlegenheit zu stekken so wäre es mir gewiß lieb wenn wenigstens eine von meinen sich noch in Wien befindenden Zeichnungen angekauft würde.

Wenn ich Ihnen nun noch sage daß meine Frau seit acht Tagen bedeutend krank ist, sich jedoch etwas bessert, so ist dies Alles was ich Ihnen für diesmal zu sagen habe.

Ihr

München d 19ten März 1852. Freund B: Genelli.

9. Rahl an Genelli.

Verehrtester Freund!

Ihren Auftrag habe ich leider besorgt und so werden wohl Ihre schönen Arbeiten bis jetzt wieder in Ihren Händen seyn und bedaure von ganzem Herzen geboren zu seyn zu einer Zeit wo nur das platte und Ordinäre regiert. Ich befinde mich übrigens auch nicht auf Rosen, ohne allen künstlerischen Umgang, ohne auch nur die Aussicht zu haben jemand um sein Urtheil und Ansicht fragen sich besprechen zu können ist es sehr trostlos zu arbeiten und wo soll ein Fortschritt herrühren ohne Austausch mit verwandten oder bevorzugten Männern und ohne diesen giebt es kein Interesse zum Arbeiten, denn das kümmerliche Brod verdienen ohne höheren Drang macht mich ganz trübe. Uebrigens denke ich oft für mich, was würden Sie wohl zu meinen Werken sagen, ich erinnere mich Ihrer Bemerkungen und bin so in geistigem Verkehre öfter mit Ihnen. Was machen Sie jetzt? Lassen Sie mich etwas von Ihren Ideen hören und was macht denn der Berdellé[3]), er hat mir seit Monathen nicht mehr geantwortet und doch wüßte ich sehr gern etwas von seinem Treiben. Ebenso wenig höre ich von Roß[4]) ohne daß ich wüßte daß ich in irgend einem Zwiespalt mit ihm wäre welches mir sehr leid thäte da ich Ihn in jeder Beziehung als einen der noblesten Charaktere habe kennen gelernt und von Grund aus schätze.

Ich male jetzt den Bischof Kollonnitsch mit den verwaisten Kindern, wie gerne möchte ich Sie dabey auch nur auf eine Stunde hier haben. Ich muß gestehen daß ich oft in München unzufrieden und mißvergnügt war, allein eine Satisfaktion habe ich mit mir fortgenommen daß ich etwas gelernt habe

---

1) Fr. Hebbel, 1813—64, der bekannte Dramatiker. — Br. 40. 44.

2) Zufolge eines Briefes von B. Stange an Rahl vom 13. März 1852 ist „Die auf dem Pantherfelle ruhende Bacchantin" gemeint. Br. 2. 15.

3) J. B. Berdellé, Historienmaler, geb. in Mainz, gest. 1876 in München, war mit Rahl und Genelli befreundet. Als vorzügliche Leistung wird seine Arionsage gerühmt. Br. 14. 15. 44. 50. 56. 58. 70.

4) Charles Roß, Landschaftsmaler. Seine künstlerische Richtung war die der poetischen Auffassung stilvoller Landschaft. In sorgenvollster Zeit stand er seinem Freunde Genelli hülfreich zur Seite und erwirkte ihm den ersten großen Auftrag des Baron A. F. v. Schack in München. Auch um Rahl's Förderung hat Roß ein wesentliches Verdienst. Genelli und Rahl galten ihm als die bedeutendsten Künstler der Gegenwart, deren Genius er hoch verehrte. Br. 14. 15. 23. 24. 50.

was ich nirgends vielleicht mit der Klarheit und Bestimmtheit anders wo gesehen und gehört hatte durch Sie wofür ich Ihnen stets danken werde. Ich hatte allerdings so eine gewisse Idee von der Sache, aber die Bestimmtheit, Sicherheit und Freiheit ist mir erst aufgegangen als ich Sie arbeiten sah. Lieber Genelli, leider kann ich über die Kirche noch gar nichts sagen, denn seit jenen letzten Anträgen und Versprechungen ist leider noch bis heute nichts in's Werk gesetzt worden und ich fürchte, daß es bloß ein Kunstgriff war um mich zum Schweigen zu bringen, aber wer mich für feil hält der irrt sich. Nun bleibt noch immer die Hoffnung bis ich etwas gewisseres weiß. Dann käme ich wenns gut geht, freue mich schon herzlich Sie wieder zu sehen. Viele Grüße an All die Ihrigen und bin mit größter Hochachtung wie immer

Ihr

aufrichtiger Freund

Wien den 8 Maj 1852. C. Rahl.

(Fortsetzung folgt.)

Notizen.

Das „Schönheitsideal" des XV. Jahrhunderts. In seiner „Entgegnung" auf eine Kritik seiner „Dürerstudien" von R. Bergau sagt M. Allihn, indem er zu beweisen bestrebt ist, daß die eine der sog. vier Hexen Dürer's v. J. 1497 nicht, wie Bergau will, Paris, der Sohn des Priamos, sondern eine Frau sei: „jede Zeit hat ihr Schönheitsideal. Die damalige (d. h. die, in welcher Dürer's gedachter Stich entstand) fand gerade schmale Hüften und kleine Brüste (an Frauen) schön."

Das Letztere wird man zugeben müssen, wenn man die Schilderungen weiblicher Schönheit bei unseren älteren Dichtern durchmustert, (z. B. v. d. Hagen, Gesammt-Abenteuer II, S. 287: ir brüstlîn klein und sinewel. Lied des XV. Jahrh.: ihr brüstlein die sind rund und klein. Schmeller, Bair. Wörterb. I, 693: ein prüstlîn ist ein hand voll. Kasp. v. d. Roen, Wolfdietrich 269: brüste rein, weiss und klein. Des Knaben Wunderhorn II, 380: daran zwei brüstlein kleine.) Hatte doch auch schon das klassische Alterthum dieselbe Anschauung (Winckelmann, Gesch. d. Kunst d. Alterth., Berlin 1870, S. 126). Die Engländerinnen des XII. und die Spanierinnen des XVI. Jahrhunderts suchten sogar diesen Effekt durch mechanische Mittel zu erreichen. Was aber die schmalen Hüften anlangt, so befindet sich Allihn im Irrthum. Von bildnerischen Darstellungen soll abgesehen werden, da er selbst sie bei Seite läßt, obwohl sich auch aus ihnen nicht wenige Beispiele für das Gegentheil würden beibringen lassen.

Wie aber verhält es sich mit seinen angeblich beweisenden Aeußerungen gleichzeitiger Dichter? Er beruft sich auf ein Lied vom Jahre 1471, in welchem es heißt:

ir seiten die sind dünn und lang.

Von Hüften, und namentlich von schmalen, ist darin gar nicht die Rede. *Seite* bedeutet in älterer Sprache, gerade wie bei uns auch noch, nicht Hüfte, sondern den Theil des Körpers über den Hüften, die Taille, welche die mittelalterlichen Dichter bisweilen *krenke* (von franc: schwach) oder *gelenke* nennen. Ueber diesen Sprachgebrauch verweise ich auf Fedor Bech's Anmerkungen zu Hartmann's v. d. Aue Iwein, 6268 und Erec, 1433; ganz deutlich gemacht wird er in den Worten Gottfried's v. Straßburg im Tristan (274, 29):

dâ engegene, dâ die sîten
sinkent ûf ir lîten,

d. h. an der Stelle des Körpers, wo die Seiten an die Hüften stoßen; *lîte* ist sowohl Hügel als Hüfte.

In der angezogenen Stelle ist also nur von der schlanken schwanken Figur die Rede, welche die mittelalterlichen Dichter schön fanden:

sie want sich alsam ein wîdegerte,

singt der von Sachsendorf.

Dieselbe Bewandtniß hat es mit dem zweiten Citat aus Johannes Nevizanus' (nicht Nevian, wie Allihn schreibt) Silva nuptialis:

sit corpore longa — schlank sei die Figur!

In beiden Stellen handelt es sich also gar nicht um Hüften, und Allihn wäre damit bereits beweisfällig geworden. Zum Ueberfluß soll noch bewiesen werden, daß man damals gerade volle Hüften schön fand, worüber im Allgemeinen Weinhold: „Die deutschen Frauen in dem Mittelalter, S. 143" zu vergleichen ist. Der Beweis ist nicht schwer, denn eben der von Allihn in Bezug genommene Schönheitskatalog des weiberfeindlichen italienischen Juristen bietet ihn. Einige Verse nach dem herbeigezogenen (ich citire nach dem Abdruck in Facetiae facetiarum, 1657, p. 253, welche als Verfasser den Franciscus Corniger nennen; daß wirklich das Gedicht Nevizan's gemeint sei, ergiebt sich aus dem wörtlich übereinstimmenden Abdruck von „Jean de Nevisans" Gedicht bei Regis: Rabelais Gargantua II, S. 203) heißt es:

Cunnus et os strictum, stringunt ubi cingula stricta;
Sit coxa et culus vulvaque turgidula.

Es sind dies die „drei dicken stücke" der weiblichen Schönheit, von denen auch Fischart in der Geschichtsklitterung singt. „Die Taille, wo der Gürtel anschließt, sei schmal, die Hüften aber schwellend." Diese „Aeußerung eines gleichzeitigen Dichters" ist, meine ich, deutlich genug; sie steht auch nicht vereinzelt da. So werden u. A. in den mittelhochdeutschen Gedichten Wigamur (4906) und Wolfdietrich (340), und in einer von Schmeller, Bair. Wörterb. (I, 566) citirten Stelle die Hüften gedrollen genannt, ein Epitheton, welches buchstäblich unserm drall entspricht, synonym mit feist gebraucht, und als Beiwort der Arme verwendet wird, an denen man übereinstimmend vor Allem die gleichmäßige Rundung und Fülle bewunderte. (Vergl. u. A. v. d. Hagen, Gesammt-Abent. II, S. 36. 387; Görres, Volks- und Meisterlieder p. 22.)

Es ist zu bedauern, daß dem so belesenen Verfasser der „Dürerstudien", der ja „archäologische Fragen wissenschaftlich behandelt", diese Stellen, welche das von ihm formulirte weibliche Schönheitsideal des ausgehenden Mittelalters wesentlich modificiren, unbekannt geblieben zu sein scheinen.

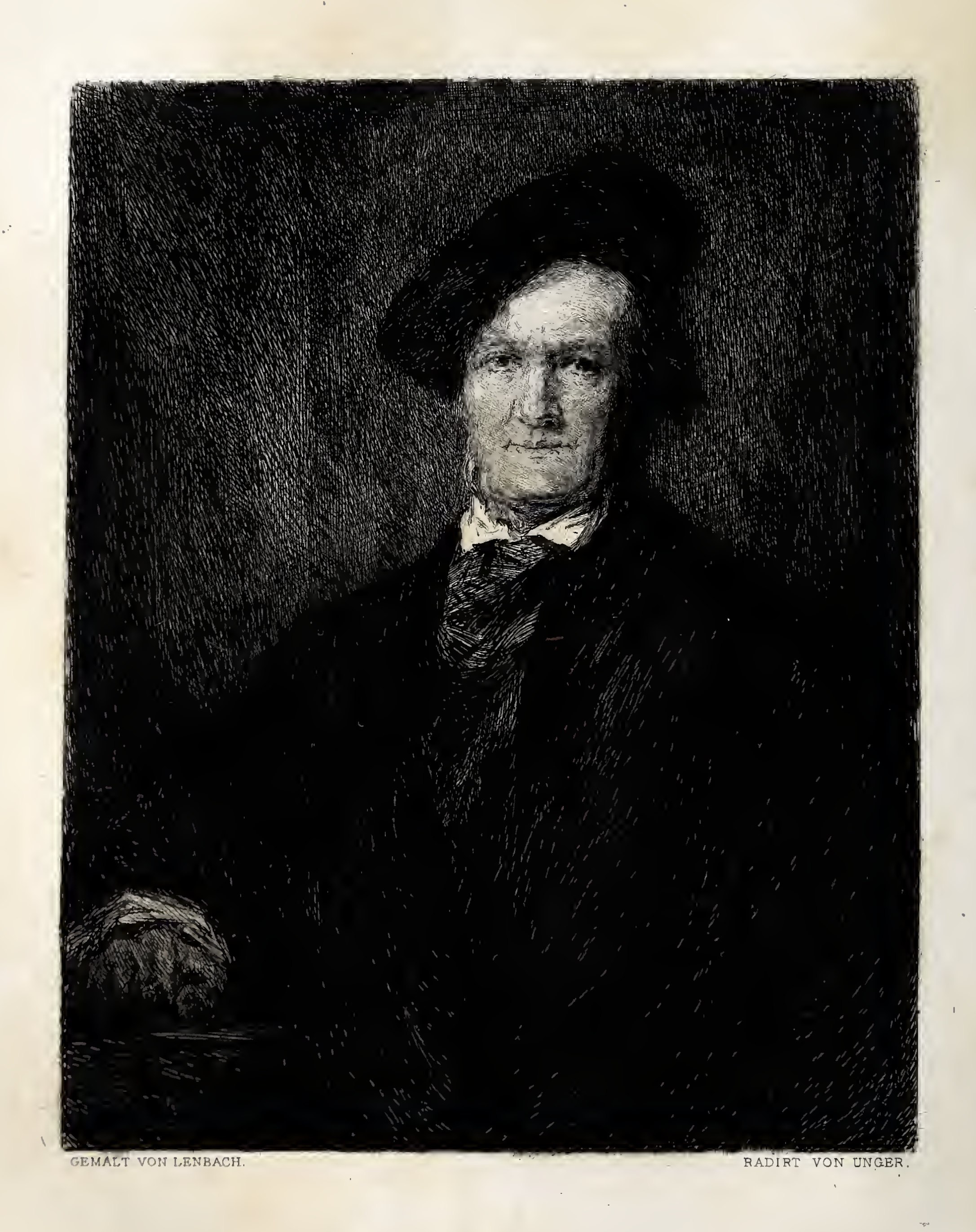
Potsdam. **Dr. G. Sello.**

Noch einmal das Jugendbild Rembrandt's im Rathhause zu Nürnberg. Zur Berichtigung einer Notiz auf Seite 223 des XI. Jahrg. dieser Zeitschrift möchte ich die Mittheilung nicht zurückhalten, daß das dort und vorher schon wiederholt besprochene kleine Selbstporträt Rembrandt's in der Gemälde-Sammlung auf dem Rathhause zu Nürnberg, wie Herr Dr. W. Bode Seite 125 behauptet hat, in der That mit einem Monogramm versehen ist. — Ich hatte dieses Bild wiederholt mit Aufmerksamkeit betrachtet, konnte darauf aber durchaus keine Bezeichnung entdecken und sprach solches brieflich Herrn Dr. Bode aus. Da der Letztere jedoch behauptete, das fragliche Monogramm zu wiederholten Malen (1870 und 1874) gesehen und kopirt zu haben, mir auch eine solche Kopie sendete, nahm ich das Bildchen aus seinem Rahmen, brachte es in das hellste Licht, feuchtete es ein wenig an und erkannte nun wirklich Reste eines aus den Buchstaben R, H und F zusammengesetzten Monogramms, welches als solches freilich nur erkennen kann, wer vorher weiß, was er zu suchen hat. Daß Herr v. Wurzbach es nicht gefunden hat, ist ihm daher durchaus nicht zum Vorwurf zu machen.

Nürnberg, im Mai 1876. **R. Bergau.**





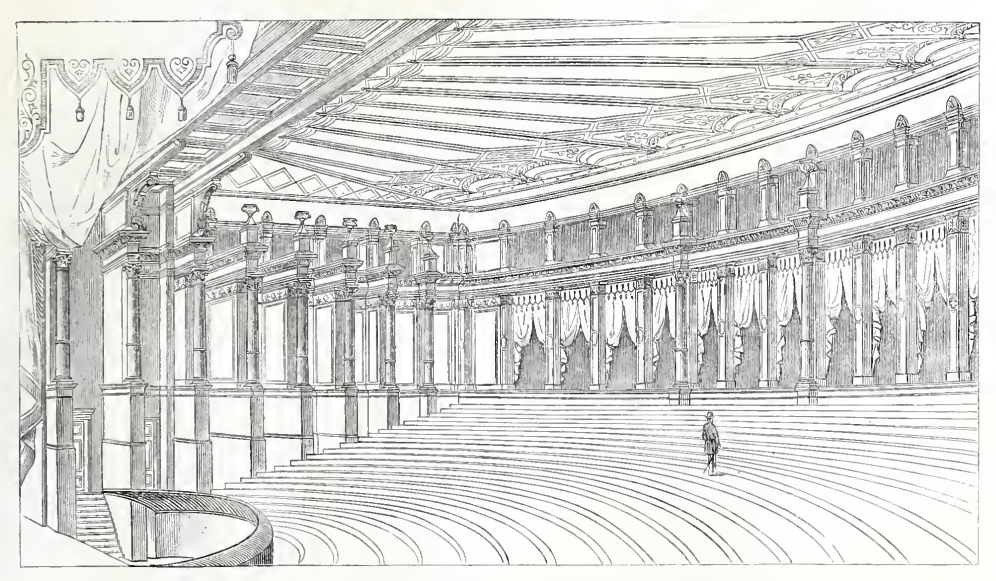


GEMALT VON LENBACH. RADIRT VON UNGER.

RICHARD WAGNER.

Nach einer Skizze.

Druck v. Fr. Felsing. München.



Zuschauerraum des Bayreuther Bühnenfestspielhauses.

Das Bühnenfestspiel in Bayreuth.

Von Oskar Berggruen.

Mit Illustrationen.

I.

Ueberblickt man die mehr der Masse als dem Inhalte nach bedeutende Tagesliteratur, welche das Bayreuther Bühnenfestspiel in's Leben gerufen, so begegnet man überall ungeheucheltem Erstaunen darüber, daß Richard Wagner zuwege gebracht, was noch keinem Künstler, am wenigsten einem deutschen, zuvor gelungen: das erlesenste Publikum aller Welttheile in einem abseits der großen Touristenstraßen gelegenen Orte zum Genusse eines Kunstwerkes zu vereinigen. Nicht nur die Feinde des Meisters, sondern auch die meisten seiner Freunde sind mit Gründen äußerer Natur bei der Hand, um diese außerordentliche Erscheinung zu erklären; den wenigsten Berichterstattern fiel es ein, innere Gründe dafür aufzusuchen, obgleich man nur das meisterhaft geschriebene Vorwort zur ersten Ausgabe des „Ring des Nibelungen" vom Jahre 1863 nachzulesen braucht, um sie klar und bündig dargelegt zu finden. Hätten alle die von Richard Wagner auseinandergesetzten Mängel nicht bestanden, welche dem modernen Opernwesen anhaften, würde der wahrhaft ästhetisch gebildete und empfindende Theil des Publikums dieselben nicht schmerzlich gefühlt haben: dann hätte die Gunst äußerer Umstände das Zustandekommen des Unternehmens niemals bewirken können, und wir hätten den großen Versuch einer Reform der Oper, den wir Richard Wagner verdanken, nicht erlebt. Wir sagen: Versuch; denn die Bayreuther Bühne ist blos eine provisorische und das Festspiel selbst wurde vom Meister ein Versuch genannt, wenn auch nicht in jenem Sinne, in welchem es gar mancher kritisirende Marsyas bezeichnet, der mit seiner Feder den Apoll schinden zu können vermeint.

Wir nennen aber den Versuch der Reform groß, weil diese sich nicht auf den dichterischen und musikalischen Theil der „Oper" beschränkt, sondern das moderne Theater auch in seiner äußeren, architektonischen und technischen Gestaltung erfaßt und einer längst ersehnten Verbesserung zuführt.

Höchst bedeutsam erscheint es vor Allem, daß die äußere Umgestaltung des Wagner'schen Theaters von Innen heraus sich vollzog, und durch die von Richard Wagner „zuerst gefühlte Nöthigung, den technischen Herd der Musik, das Orchester, unsichtbar zu machen", veranlaßt wurde [1]). Erinnert man sich all' der zahllosen Ausfälle, die gegen Richard Wagner und die Patrone seines Unternehmens deshalb gemacht wurden, weil er sich vermaß, ein eigenes Haus für die Durchführung seines Reformversuches bauen zu wollen und sich mit dem vorhandenen Bayreuther Rococotheater nicht begnügen mochte, und liest man dagegen die so klaren und concludenten Ausführungen, in denen Richard Wagner die Nothwendigkeit seines Baues aus der Natur der beabsichtigten Reform herleitet: dann fühlt man sich wohl versucht, den biblischen Spruch anzuwenden: „Sie haben Ohren und hören nicht, sie haben Augen und sehen nicht." In der That, wollte man die „widerwärtige Störung durch die stets sich aufdrängende Sichtbarkeit des technischen Apparates der Tonhervorbringung" beseitigen, indem man es, „ohne zu verdecken, in eine solche Tiefe verlegte, daß der Zuschauer über dasselbe hinweg unmittelbar auf die Bühne blicke", so war damit die Nothwendigkeit einer von der gebräuchlichen ganz verschiedenen Bauart, nämlich einer amphitheatralischen Anordnung des Zuschauerraumes von selbst gegeben, da nach den Gesetzen der Perspektive nur bei einer solchen Anordnung die Unsichtbarkeit des Orchesters zugleich mit der vollen Sichtbarkeit des scenischen Bildes erreichbar ist. Dieser weitere Zweck des Wagner'schen Reformversuches: die volle und deutliche Sichtbarkeit des scenischen Bildes von jedem Platze des Zuschauerraumes aus, erheischte nach den Gesetzen der Perspektive, daß „die Reihen der Sitze sich mit dem Aufsteigen erweitern konnten, stets aber die gerade Richtung nach der Scene gewähren mußten"; zugleich aber war auch das Proscenium in Betracht zu ziehen, da die Bühne in ihrer vollen Tiefe benutzbar, das heißt: deutlich übersehbar bleiben sollte. Die Kombination dieser Anforderungen ergab von selbst, den „zwischen dem Proscenium und den Sitzreihen des Publikums entstehenden leeren Raum", den vielverschrieenen, weil mißverstandenen „mystischen Abgrund", welcher die Scene vom Zauschauer, die „Idealität von der Realität" zu trennen bestimmt war, zugleich aber auch in seinem Abschlusse gegen den Zuschauerraum durch eine Art von erweitertem, vorderem Proscenium viel dazu beitrug, den Rahmen für das scenische Bild breiter und wirkungsvoller zu machen, sowie die Scene, bei aller Deutlichkeit der wirklichen Nähe, scheinbar in die Ferne zu rücken und durch eine optische Täuschung die agirenden Personen in größerer Gestalt zur Erscheinung zu bringen.

Die Anwendung des logisch entfalteten Prinzipes der Unsichtbarmachung des Orchesters im Sinne Richard Wagner's führte den im Theaterbau längst bewährten Meister Semper gleichsam von selbst zu jener Auflösung des architektonischen Problems, die wir in Bayreuth als durchaus sachgemäß anerkennen mußten. Giebt man die Richtigkeit der Wagner'schen Anforderungen an die Opernbühne zu — und heute dürfte vom idealen, ästhetischen Standpunkte aus kein begründeter Einwand dagegen mehr erhoben werden können — dann muß

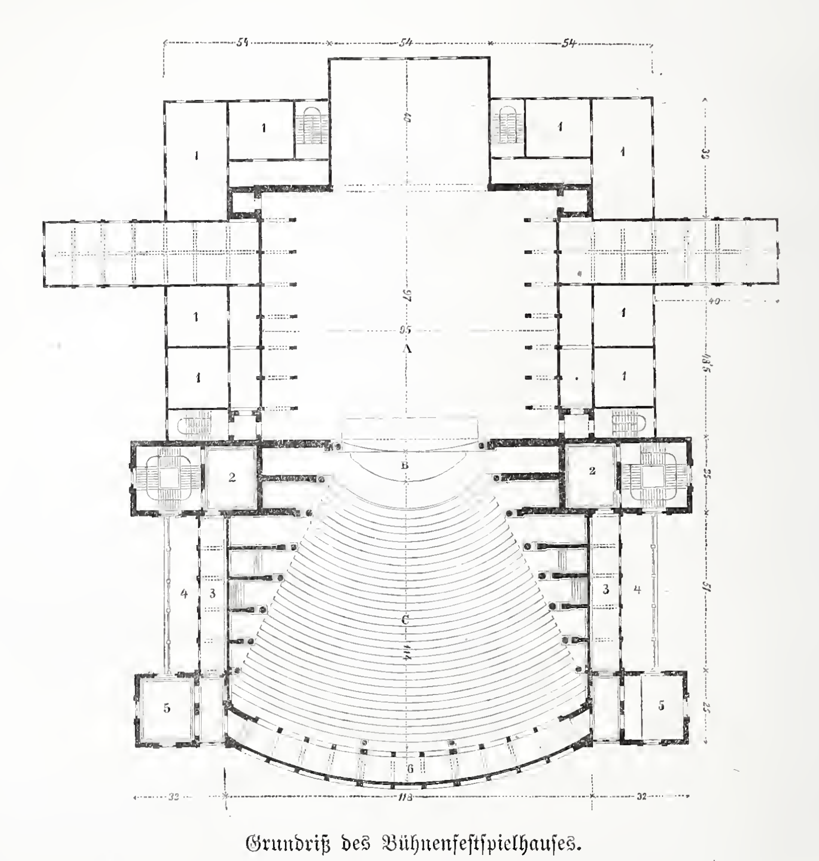
1) Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth. Nebst einem Bericht über die Grundsteinlegung desselben von Richard Wagner. Leipzig, E. W. Fritzsch 1873. Seite 21.

man wohl sagen, daß die Wagner-Semper'sche Konstruktion des Zuschauerraumes, wozu wir auch den Orchesterraum und das umrahmende Proscenium rechnen, eine bleibende Errungenschaft der Opernbühne bildet. Die dekorative Ausstattung des Zuschauerraumes dagegen läßt sich, so geschickt man auch die vorhandenen geringen Mittel benutzte und über die leeren Seitenwände dekorativ und perspektivisch hinwegtäuschte, allerdings nicht nur weit reicher und nach dem modernen Opernstil prunkvoller denken, als sie im provisorischen Hause von Bayreuth nach der Natur der Sache sein konnte, sondern es sind in dieser Beziehung auch Annäherungen an die hergebrachte moderne Gestaltung des Zuschauerraumes möglich, welche wir, im Gegensatze zum demokratischen, gleichmachenden Amphitheater, die aristokratische nennen möchten. Es läßt sich nämlich die der Bühne voll zugekehrte Wand des Zuschauerraumes, die in Bayreuth für die „Fürstenloge" und die Galerie benutzt war, sehr leicht zu zwei, bei einer größeren Länge des Zuschauerraumes wohl auch zu drei, Stockwerken mit Logen umgestalten, und aus den hintersten zwei oder drei Sitzreihen des Amphitheaters ließen sich ohne Schwierigkeit mehrere Reihen von „Balkonsitzen" konstruiren. Wir legen auf die Existenz von solchen „Logen" und Schausitzen in einem Theater natürlich keinen Werth; wir heben diesen Umstand aber gegenüber jenen „Praktikern" hervor, welche der Konstruktion des Bayreuther Theaters die praktische Anwendung absprechen, weil sie der sogenannten vornehmen Welt nicht die gewohnten exclusiven Plätze bietet.

In diesem Sinne haben wir unmittelbar nach den unvergeßlichen Tagen von Bayreuth berichtet, daß die Vortheile des „Nibelungentheaters" auch den modernen „Opernhäusern" zu Gute kommen können. Ohne das Prinzip des unsichtbaren Orchesters aufzugeben, dessen Anwendung bei irgend einem Meyerbeer'schen Repertoirestück in der Pariser „Großen Oper" nicht minder wohlthun würde, als in Bayreuth; ohne die beliebte Existenz von Räumen und Plätzen aufzuheben, mit deren theuer bezahlter Innehabung ein Theil der „Gesellschaft" zu prunken gewohnt ist; ohne die herkömmliche Dekoration in Weiß, Roth und Gold fahren zu lassen, von welchen Schultern und Büsten der weiblichen Hälfte jener exclusiven Kreise sich so schön abheben — kurz ohne „unpraktisch" zu werden, läßt sich die Bayreuther Konstruktion des Zuschauerraumes auch auf moderne „Hofopern" übertragen. Und daß man nicht gezwungen ist, bei offener Scene die Sonnenbrenner, wie in Bayreuth, abzudrehen, damit in der „Oper" für jene Zuschauer, welche weniger sehen, als gesehen sein wollen, in herkömmlicher Weise besser gesorgt sei, als für die Wirkung des scenischen Bildes, dies versteht sich von selbst.

Was die viel bekrittelte äußere Gestaltung des Theaters anbelangt, so muß festgehalten werden, daß es sich bei dem mit knappen Mitteln unternommenen provisorischen Baue keineswegs um eine künstlerische und ästhetische, sondern um eine möglichst abstrakte und zugleich praktische Darstellung des neuen Problems handeln konnte. Wagner bemerkt mit gewohnter, treffender Schärfe, daß er glaubte, hierbei „ganz naiv und ganz nach reiner Nothdurft" verfahren zu dürfen, wobei er die „Naivetät" offenbar auf die voraussetzungslose, von keiner architektonischen und ästhetischen Rücksicht beeinflußte Befriedigung der konstruktiven Bedürfnisse seines Problems bezieht. So zeigte denn das „Nibelungentheater" in „naiver" Nacktheit jene naturnothwendige, von allen Erbauern von Opernhäusern mit ästhetischem Schamgefühl empfundene, aber sehr selten glücklich verhüllte „partie honteuse": den Ansatz des Zuschauerraumes an den doppelt so hohen Bühnenraum. Das architektonische Problem, welches in Bayreuth zu lösen war, unterscheidet sich in Nichts von der Aufgabe,

die jedem Erbauer eines großen, mit dem gewaltigen scenischen Apparat der Neuzeit arbeitenden Opernhauses gesetzt ist; nur, daß hier die Lösung gar nicht versucht wurde, weil sie für den Zweck des Gebäudes unwesentlich erschien. Daher irrt Richard Wagner, wenn er[1]) meint, daß in dem Festhalten und unverkünstelten Ausdrücken der Bestimmung eines Theatergebäudes durch die Architektur „dem Genius der deutschen Baukunst eine nicht unwürdige, ja vielleicht ihm wahrhaft einzig eigenthümliche Aufgabe zur Lösung übergeben sei.“ Darin aber hat er Recht, wenn er fordert, daß mit der herkömmlichen Alleinherrschaft und Dekoration der Façade auf Kosten der organischen Ausstattung und



Grundriß des Bühnenfestspielhauses.

A. Bühne. — B. Orchester. — C. Zuschauerraum. — 1. Ankleidezimmer. — 2. Vestibule. — 3. Loggien. — 4. Balkon. 5. Salon der Fürsten. — 6. Fürstenloge.

Ausschmückung des Theatergebäudes gebrochen und eine stilvolle, somit vor Allem organische Architektur für den Theaterbau gefunden werde. Dazu aber bedarf es nicht eines neuen, am wenigsten eines zu erfindenden „deutschen“ Baustiles, den Wagner postulirt, ohne an München zu denken, wo böse Beispiele beweisen, wie mißlich es ist, einen neuen Baustil „aufzufinden“, sondern es genügt eine entsprechende Verwerthung der vorhandenen Baustile, zunächst der von Wagner mit ungerechter Mißachtung behandelten Renaissance. Daß man mit Benutzung der bereits vorhandenen Baustile und Motive zu einer entsprechenden Lösung des Problems gelangen könne, zeigt Garnier's „Große Oper“ in Paris, wo, trotz aller Mängel, trotz aller Zerpflückung der architektonischen Formen und Linien in kleine

1) Siehe die früher citirte Schrift, S. 28.

zierliche Details, doch die Verbindung der Hauptmassen des Gebäudes im Ganzen mit großem Geschick bewirkt und ein charakteristisches, ästhetisches Gepräge erreicht ist, welches man füglich als die monumentale Signatur des zweiten Empire und des Mittelpunktes des neuen napoleonischen Paris ansehen darf. Der äußeren Theaterarchitektur hat somit Wagner kein neues Problem gestellt, und deshalb ist die äußere Gestaltung seines provisorischen Baues für die künftige ästhetische und architektonische Durchbildung der Opernhäuser nur insofern von Belang, als er zuerst in unentwegtem, logischem Gedankengange auf die Idee gerieth, bei seinem Baue rein konstruktiv zu verfahren und so gleichsam das Skelet des normalen Opernhauses herzustellen, welches mit ästhetischen Formen zu umkleiden nun eine Aufgabe der Baukunst bildet.

Das Resultat des provisorischen Baues in Bayreuth, in Bezug auf den Theaterbau selbst, läßt sich somit kurz dahin zusammenfassen, daß die großen Wagner'schen Prinzipien der Unsichtbarmachung des Orchesters, der Trennung des scenischen Bildes von dem Zuschauer durch den Raum zwischen dem Proscenium und der ersten Sitzreihe des Amphitheaters und der amphitheatralischen Anordnung der Plätze für die Zuschauer sich als vollständig durchführbar und auch äußerlich zweckentsprechend bewährt haben; daß diese Prinzipien auf die modernen Opernbühnen leicht und sogar mit Beibehaltung herkömmlicher besonderer Zuschauerplätze angewandt werden können; daß dagegen der äußeren Gestaltung des Theatergebäudes keine eigentlich neuen Aufgaben gesetzt, sondern blos die bereits bekannten Anforderungen in völliger konstruktiver Klarheit hingestellt worden sind.



Meister W.

Von Anton Springer.

(Schluß.)

Die Identität der beiden Persönlichkeiten, Jacopo de' Barbari und Jacob Walch erscheint wohl gegenwärtig zweifellos. Schon die Ueberschrift bei Neudörffer: „Jacob, Walch genannt, Maler", deutet offenbar auf den italienischen Wohnort des Künstlers oder seiner Familie hin. Verbinden wir damit, was uns die andern Quellen, der Anonymus bei Morelli, dann Dürer, das Inventar der Statthalterin Margaretha, Geldenhauer u. s. w. über Jacopo de' Barbari und Jacob Walch berichten, so werden wir mit leichtem Gewissen den einen Jacob mit dem andern zusammenschweißen. Trotz der Forschungen Harzen's, Galichon's und in jüngster Zeit Ephrussi's bleibt manches in der Natur und in den Schicksalen dieses Doppeljacob räthselhaft; am wenigsten räthselhaft ist noch sein Verhältniß zu Dürer. Dreimal kommt Dürer in seinen Schriften auf Jacob Walch zu sprechen. In einem früheren Entwurfe einer Einleitung zu seiner Proportionslehre erwähnt er „einen guten lieblichen Maler, Jacobus genannt, von Venedig geboren, der ihm Mann und Weib wies, die er aus der Maaß gemacht hatte." Dieses Zusammentreffen fand statt, als „Dürer noch jung war", also ungefähr in derselben Zeit, auf welche Dürer in seinem zweiten venetianischen Briefe anspielt: „das Ding, das mir vor eilf Jahren so wol hat gefallen, das gefällt mir jetzt nicht mehr und wenn ich es nicht selbst sähe, so hätte ich es keinem anderen geglaubt; auch laß ich euch wissen, daß viel bessere Maler hier sind wie da draußen Meister Jacob." Offenbar hatte also Jacob Walch auf den jungen Dürer in den neunziger Jahren einen mächtigen Einfluß geübt, dessen Zauber erst der venetianische Aufenthalt 1506 vollständig brach. Die fascinirende Wirkung Jacob's hörte seitdem auf, doch ein gewisses Interesse fesselte Dürer an den ältern Meister und Lehrer noch in viel späterer Zeit. Als er 1521 auf seiner niederländischen Reise nach Mecheln kam, wurden ihm von Frau Margareth, der Statthalterin, gute Werke von Johannes [1]) und Jacob Walch gewiesen. Er bat „meine Frau" um Meister Jacob's Büchlein, dieses war aber bereits versagt. Also ein Andenken an den damals schon ver-

1) Nach Johannes ist wohl Mabuse zu suppliren und nicht, wie gewöhnlich angenommen wird, van Eyck. Von diesem zu Jacob Walch wäre doch ein zu großer Sprung, dagegen ist die Nebeneinanderstellung der beiden Hofmaler, die auch Geldenhauer als die „Zeuxis et Apelles nostrae aetatis" zusammen nennt, ganz natürlich. Erzherzogin Margaretha besaß von Johann Mabuse mehrere gerühmte Bilder. Auch die 40 kleinen Bildchen in Oelfarbe, die Dürer rühmt, lassen sich im Inventar der Erzherzogin nachweisen.

storbenen Künstler hätte Dürer gern mitgenommen. Das Alles deutet längere intime Beziehungen an, die auch im Wirken und Schaffen des Jüngeren Ausdruck finden mußten. Bei dem Altersunterschiede, der zwischen Jacob Walch und Albrecht Dürer waltete (Jacob Walch heißt in einer Urkunde 1511 schon schwach und alt), kann das Verhältniß zwischen Beiden nur als das eines Lehrers und eines Schülers gefaßt werden. Wann und wo Dürer die Unterweisung Jacob's genoß, läßt sich mit großer Sicherheit feststellen. Nicht in Venedig auf seiner Wanderschaft in den Jahren 1490—94 oder, um die alte Streitfrage über die Ziele der Wanderschaft nicht hier überflüssig anzuregen, nicht in Venedig allein, sondern vornehmlich in den ersten Jahren nach seiner Wanderschaft 1494—97 in Nürnberg empfing Dürer Walch's Lehren. Daß Walch in Nürnberg sich für längere Zeit niedergelassen hatte, geradezu als Nürnberger betrachtet wurde, dafür spricht die genauere Bekanntschaft, die Dürer von ihm bei Pirkheimer voraussetzt, ferner seine Einreihung unter die Nürnberger Künstler in Neudörffer's Nachrichten und die gleichfalls durch Neudörffer verbürgte Schülerschaft des Hans von Kulmbach. Der Umstand, daß Hans von Kulmbach bereits 1522 zu den Todten zählt, hilft auch den Zeitpunkt des Aufenthaltes Walch's in Nürnberg annähernd bestimmen. Spätestens in die neunziger Jahre des funfzehnten Jahrhunderts muß derselbe fallen. Denn um die Wende des Jahrhunderts arbeitet er in Venedig für Anton Kolb an dem Stadtprospekte, nachher aber, als er wieder Italien verließ, was vor 1506 geschah, lenkte er seine Schritte nach den Niederlanden. Auf ein fortdauerndes Verweilen hier bis zu seinem Tode lassen der Hinweis auf die „bons, agreables et continuels services“ in seinem Pensionsdekret 1511 und sein Doppeldienst am Hofe des Grafen Philipp von Burgund gemeinsam mit Johann Mabuse und an jenem der Prinzessin Margaretha schließen. In eine frühere Zeit wieder als die neunziger Jahre Walch's Leben in Nürnberg zu setzen, verhindert Dürer's Erzählung: er selbst habe in jungen Jahren die Geheimnisse der Proportionslehre von Walch erlernen wollen. Hat Dürer nur mathematische Formeln von dem fremden Meister murmeln hören, nicht auch die praktische Anwendung in kunstreichen Figuren davon geschaut? Das Beispiel Dürer's selbst führt, was sich übrigens bei einem ausübenden Künstler von selbst versteht, zu letzterer Annahme. Hat das Studium nach Walch, welches also in die neunziger Jahre mit Sicherheit versetzt werden darf, in Tafelbildern seinen Ausdruck gefunden? Wir kennen die verhältnißmäßige Geringschätzung der Tafelmalerei auf altdeutschem Boden und wissen, daß diese zumeist handwerksmäßig getrieben wurde, und daß gerade gegen den Schluß des Jahrhunderts der Kupferstich die Heimat wurde, in welche sich die künstlerische Persönlichkeit in Deutschland flüchtete und wo die schöpferische Kraft ungehindert entfaltet wurde. Bestätigt wird die Vermuthung, daß die beiden Männer sich innerhalb des Kupferstichkreises berührten, durch den zweiten venetianischen Brief Dürer's, in welchem er von dem „Ding“ spricht, das ihm vor eilf Jahren so wohl gefallen hat. Der Zusammenhang lehrt, daß er das Ding Jacob Walch's meint; die Vergleichung mit anderen Stellen überzeugt uns, daß Dürer unter dem „Ding“ Kupferstiche und Holzschnitte versteht. Kupferstiche und Holzschnitte sind das „eigene Ding,“ welches die Italiener abmachen in Kirchen und wo sie es mögen bekommen; Kupferstiche sind „Raphael's Ding“, welches ihm Thomas Bologna senden will, und Grün-Hansens Ding, das er in Antwerpen dem Meister Joachim geschenkt. Daß Dürer die Kupferstiche Jacob Walch's, welche ihm 1495 so wohl gefallen, kopirt habe, wird allerdings von ihm nicht bemerkt und das bildet eine schlimme Lücke in der Beweisführung des Satzes: Die Originale der von Dürer nachgestochenen

Blätter rühren von Jacob Walch her. Mit keinem Wort wird aber andererseits Wohlgemuth als ihr Urheber bezeichnet, und so hat in diesem Punkte keiner vor dem andern den besseren Anspruch. Auf die größere oder geringere Wahrscheinlichkeit, welchem der beiden Meister die Komposition dieser ganz im Geiste der italienischen Renaissance gefaßten Blätter zugetraut werden kann, kommt es schließlich allein an, und da scheint folgende Hypothese ganz glaublich zu klingen.

Ein in Venedig geborener Maler, dessen Phantasie in der Jugend namentlich von Mantegna berührt wurde, hört von der Herrlichkeit auch der nordischen Kunst. Durch Antonello von Messina war ja die Kunde von der niederländischen Malerei und ihren besonderen Reizen in Venedig verbreitet worden. So wandert er denn über die Alpen; wahrscheinlich liegt auch diesseits derselben die Wiege seiner Vorfahren. Wo er überall verweilte, ob er schon jetzt bis in die Niederlande vorgedrungen, wer ihn zum Kupferstecher herangebildet, wissen wir nicht. Um die Mitte der neunziger Jahre finden wir ihn in Nürnberg. Er hat sich die Technik der nordischen Kupferstecher angeeignet, kann aber die italienische Gefühlsweise, die Freude an der „poetica invenzione", an mächtigen, wohl proportionirten Formen nicht verleugnen. Er bürgert hier mythologisch-allegorische Vorstellungen, italienische Madonnenmotive, nackte Gruppen ein, die für den Eingeweihten überdies noch den Werth von Proportionsmustern besitzen, und findet für dieses Alles an dem eben von der Wanderschaft heimgekehrten Dürer einen begeisterten Schüler. Nur klein ist aber vorerst in Nürnberg die Gemeinde, welche diese Wendung der Kunst zu würdigen verstand. Walch kehrte nach wenigen Jahren nach Venedig zurück, wo er 1500 in seinem Stadtprospekte, der längere Zeit für ein Werk Dürer's ausgegeben wurde, seine in Deutschland erworbene Kunst zeigte. Bald darauf folgte er einem Rufe nach den Niederlanden, wo seit dem Beginn des neuen Jahrhunderts die italienische Mode in der Malerei aufkam.

Daß Jacob sich in Deutschland mit seinem deutschen Namen Walch oder dessen Anfangsbuchstaben zeichnete, in Italien und später überhaupt mit dem italienischen Beinamen, kann nicht besonders Wunder nehmen. Aus der unmittelbaren Nähe Jacob's können wir Beispiele des gleichen Verfahrens nachweisen. Jan Gossaert oder Jan von Mabuse, welcher den Weg Jacob de' Barbari's in so bedeutsamer Weise kreuzt, längere Zeit, wie es scheint, mit dem letzteren auf der Südburg, dem Schlosse des Bischofs Philipp von Burgund, zusammen lebte und arbeitete, bezeichnete seine Bilder bald mit dem einen, bald mit dem anderen Namen. Jan Gossaert lesen wir auf der Anbetung der drei Könige in Castle Howard und auf dem Prager Dombilde, dagegen hat er sich auf der Darstellung des Eccehomo im Antwerpener Museum Joannes Malbodius unterschrieben. Auf einen ähnlichen Namenswechsel stoßen wir bei Michel von Coxcyen. Während er diesen Namen z. B. auf dem Martyrium des h. Sebastian (Antwerpener Museum) beibehielt, setzte er auf die Flügel des Prager Dombildes die klangvolle Signatur: „Mighel de Malino Fasiebat". Auch das andere Bedenken darf nicht zu hoch angeschlagen werden, daß die Blätter des Meister W. durch einen viel reicheren landschaftlichen Hintergrund sich auszeichnen, als jene des Jacob de' Barbari. Knorrige Stämme, des Laubes beraubt, oder einfache Terrainlinien reichen oft bei letzterem hin, den Schauplatz zu bestimmen. Dieser Gegensatz, falls er einer ist, kann durch den örtlich und zeitlich verschiedenen Ursprung der einen und anderen Stiche erklärt werden. In späterer Zeit, einem anders gebildeten Publikum gegenüber, mag Jacob de' Barbari auf landschaftliche Motive ein geringeres

Gewicht gelegt, dagegen in Nürnberg angeregt durch die künstlerischen Vorgänge auf dieser Stätte, unter dem mächtigeren Einfluß der nordischen Malerei sie stärker betont haben. Uebrigens ist nicht sichergestellt, ob wir das ganze Kupferstichwerk Jacob de' Barbari's besitzen. In seinem Nachlasse fanden sich laut dem Inventar der Kunstsachen der Erzherzogin Margarethe 11 große, 5 mittlere, 7 kleine Kupferplatten „bonnes pour imprimer sur papier“ vor. Nun beträgt die Zahl der Kupferstiche, welche dem Jacob de' Barbari zugesprochen werden, zwar 29 Blätter; es möchte aber schwer halten, dieselben nach den Maaßen der Platten in drei Kategorien zu theilen; sie besitzen vielmehr überwiegend ein ziemlich gleiches Format. Entscheidend bleibt jedenfalls, daß Jacob de' Barbari der Mann ist, von dem man die Fähigkeit zur Landschaftszeichnung wohl erwarten darf. Man denke an seine Stillleben, überhaupt an das lebendige Naturgefühl in seinen Bildern, welches denselben anerkannter Weise ein nordisches Gepräge verlieh. Das auf beiden Seiten von Bogen und Felsen eingeschlossene Flußthal im Hintergrunde der Maria am Brunnen erscheint der landschaftlichen Staffage auf den Nürnberger Kupferstichen nahe verwandt; die Verzierung seines h. Hieronymus mit nordischer Architektur und fein ausgeführter Landschaft (edifizii alla ponentina, el paesetto naturale, minuto e finito) hebt schon der Anonymus bei Morelli als charakteristisch hervor. Nur dann müßte die Hypothese zurückgenommen werden, wenn zwischen den Stichen des Meisters mit dem Mercurstabe, d. h. des Jacob de' Barbari, und zwischen den von Dürer nachgestochenen Blättern des Meisters W. technische Gegensätze walteten. Dieses ist aber zum Glück so wenig der Fall, daß man vielmehr die technische Weise als eine nahezu identische behaupten darf. Schon Thausing hat hervorgehoben, daß Jacob de' Barbari an die „durchsichtige, feine und spitzige Stichweise der deutschen Meister seit Schongauer anknüpft“, und Galichon ganz richtig bemerkt, daß die Kupferstiche Jacob de' Barbari's mit den frühesten Arbeiten Dürer's in engstem Zusammenhange stehen.[1] Zu diesen letzteren gehören auch die Nachstiche nach dem Meister W. Nur zog Galichon einen falschen, schon von Ephrussi berichtigten Schluß daraus. Er nahm eine Einwirkung Dürer's auf Jacob de' Barbari oder Walch an, während wir, gestützt auf die so überaus verdienstliche Entdeckung Thausing's von Dürer's Nachstichen von dem geraden Gegentheile überzeugt sind.

Noch einzelne Kleinigkeiten, die an sich gering wiegen, in Gemeinschaft mit allen anderen Gründen aber doch das Urtheil bestimmen helfen, sprechen zu Gunsten der Meinung, daß unter dem Meister W. auch Jacob Walch verborgen sei. So die Vorliebe beider Meister für räthselhafte Buchstaben auf ihren Blättern und dann das von Vasari gerade den Dürer'schen Nachstichen gespendete Lob, als ob er das italienische Element in denselben geahnt hätte, endlich aber ein halb juristischer Grund. Dürer hat die Blätter des Meisters W. nicht ausschließlich zum Privatstudium nachgestochen, sondern wenigstens einzelne Blät-

1) Gazette des Beaux-Arts, XI, p. 445: „Considéré comme graveur, Jacopo de' Barbarj est un des plus habiles burinistes italiens de son époque. Il a beaucoup étudié les procédés d'Albrecht Dürer, et il a su se les approprier sans servilité. Sa taille fine, légère et souple, se prête aisément aux diverses formes qu'il veut rendre. Il la courbe légèrement et la croise dans les ombres qu'il n'accentue jamais fortement. Il ménage le passage du noir au blanc par des petits points qui, en prolongeant les traits plus arrêtés, forment une demi-teinte. Parfois de grandes tailles ondoyantes et parallèles expriment les terrains et rappellent le travail d'Albrecht Dürer dans ses premiers temps.“ Alle diese Eigenthümlichkeiten des Jacob de' Barbari kehren bei Meister W. wieder, wie auch die Körperhaltung einzelner Figuren, die weiblichen Torsos, der Ansatz des Busens insbesondere, auf einen verwandten Formensinn hinweisen.

ter von der Originalseite wiederholt, also gleichsam als Ersatz für die älteren Blätter auf den Markt als Waare geliefert. Daß er sich diese Freiheit mit einem einheimischen befreundeten Meister erlaubt hätte und hätte erlauben dürfen, erscheint viel weniger wahrscheinlich, als daß er einem Fremden gegenüber, der Nürnberg wieder verlassen hatte, überhaupt einen unsteten, fast abenteuerlichen Charakter besaß, sich durch keine ängstliche Rücksicht gebunden fühlte und diesem kein grobes Unrecht anzufügen glaubte.

Sollte die Hypothese und die Beweisführung, die allerdings mit lauter kleinen Steinen einen Grundbau aufführt, den Beifall der Kenner erwerben, so würde die Entwickelungsgeschichte Dürer's viel von ihrem Dunkel verlieren und verhältnißmäßig hell und einfach erscheinen. Sie aufzuklären und von wirklichen oder scheinbaren Widersprüchen zu befreien, ist aber so wichtig, daß selbst minder glückliche Hypothesen auf die Verzeihung der Verständigen rechnen dürfen.



Die Kunst auf der Weltausstellung zu Philadelphia.*)

(Fortsetzung.)

Oesterreich hat vor Deutschland das voraus, daß wenigstens einer der Hauptmatadore seiner modernen Kunst, Hans Makart, in seiner Ausstellung genügend vertreten ist. Freilich verdankt man diese Vertretung wiederum nur der Kunsthändlerspekulation und nicht dem Stolze, mit welchem Oesterreich auf seinen Makart blickt, aber ich will darüber mit Niemandem rechten. Genug — Makart ist da! Und zwar nicht nur vertreten durch die „Katharina Cornaro" in der eigentlichen österreichischen Abtheilung, sondern auch durch die beiden „Abundantia"-Bilder in der Leihausstellung, letztere ebenfalls anwesend durch die Gunst einer Kunsthandlung.

Was soll man nun über Makart sagen? Geräth man nicht in Gefahr, wenn man nicht unbedingt in sein volltönendes Lob einstimmt, darüber in effigie von den Parteigängern des Künstlers gehängt zu werden? Da ich aber Ursache habe zu glauben, daß mein Urtheil mit dem der befähigtsten amerikanischen Kunstkritiker so ziemlich übereinstimmt, so wird es doch wohl von Interesse sein, wenn ich es hier in Kurzem registrire.

Makart wird hauptsächlich als Kolorist gerühmt; es ist daher in der Ordnung, wenn diese Seite seines Wesens zuerst berührt wird. Wie kann man aber einen Künstler einen Koloristen nennen, der, um die Harmonie nicht zu stören, der Farbe geflissentlich aus dem Wege geht, ja sie sogar gewaltsam unterdrückt und sich fast ausschließlich auf die warme Hälfte der Farbenscala beschränkt, um so viel als möglich allen Schwierigkeiten zu entgehen? Makart's Palette besteht fast ausschließlich aus Roth, Gelb, Braun, warmem Grau und einem gebrochenen Violet. Was von wirklichem Blau oder Grün in seinen Bildern vorkommt, ist in die Ecken und Winkel verbannt. Das ist bei der „Katharina" noch mehr der Fall, als in den „Abundantia"-Bildern. In letzteren ist zwar Laub, Schilf u. s. w. absolut warmgrau gegeben, aber das stört weniger, da diese Partien sich dem Beschauer nicht aufdrängen. Was soll man aber von den getrockneten Blumen sagen, welche unmittelbar im Mittelpunkt der „Katharina" zu sehen sind, deren Präsentation sogar die Hauptaktion des Bildes ausmacht, und in welchen dennoch gewaltsam alle Farbe unterdrückt ist? Das Wesen des Koloristen zeigt sich doch wahrlich nicht darin, daß dieser, der Harmonie zu Liebe, in der Farbe unwahr wird, sondern vielmehr in der Geschicklichkeit, mit welcher er die naturgemäß gebotenen Farben zusammenzustimmen und einander unterzuordnen weiß. Er ist vollständig berechtigt, ein Objekt ganz und gar aus seinem Bilde zu verbannen, wenn es ihm nicht gelingen will, es in die allgemeine Stimmung zu verflechten; demselben Objekte aber einen absolut naturwidrigen Charakter verleihen, —

*) Vergl. Jahrgang XI. S. 326.

das ist ein Nothbehelf, der bei keinem Künstler entschuldigt werden sollte! Erwidert man darauf, daß bei Makart dieses Verfahren doch zu entschuldigen sei, indem er die dekorative Wirkung seiner Gemälde als Hauptsache im Auge habe, so kann auch diese Entschuldigung nicht gelten. Denn es macht sich, zumal in der „Katharina", eine merkwürdige Vermischung dekorativer und realistischer Behandlung bemerkbar. So ist z. B. der Sonnenschirm über dem Kopfe der Hauptperson mit seinem durchscheinenden Lichte mit vollendetem Realismus wiedergegeben, und dasselbe läßt sich von einzelnen Figuren sagen, so von der, übrigens herrlichen, Figur des Weibes mit dem Gefäß auf dem Kopfe. Solche stereoskopisch heraustretende Theile sind auf einem dekorativ behandelten Bilde nicht am Platze. — Sodann ist ein großer Mangel Makart's die Unfähigkeit, den Stimmungen der Seele Ausdruck zu verleihen. In den Abundantia-Bildern sind die Hauptgestalten blasirt, müde und geistig abgemattet — und doch sollen sie das Schwelgen im Ueberflusse darstellen. Dagegen zeigen einige der Nebengestalten verzerrte Gesichter, aus denen eher verzehrende Gier und Wollust, als Freude an behaglichem Genusse hervorleuchtet. In der „Katharina" macht sich derselbe Mangel an seelischem Ausdrucke geltend. Die Gesichter haben alle etwas gespensterhaft Gleichgiltiges, ein Eindruck, der bei vielen durch die leichenhafte Fleischfarbe, — wiederum ein Zugeständniß an das „Kolorit", — noch bedeutend verstärkt wird. — Um schließlich auf die Komposition zu kommen, — kann hier von eigentlicher Komposition die Rede sein? Ich glaube: Nein! Das Chaos der Figuren in der „Katharina" ist fabelhaft. Die Gestalten sind nur zusammengewürfelt, nicht zusammengestellt, fast keine einzige steht in wirklicher Beziehung zum Ganzen, jedes ist für sich da, und eben nur hineingezwängt, wo sich gerade eine Lücke bietet. Das eklatanteste Beispiel dieser Art und Weise des Komponirens bietet die Figur in der oberen rechten Ecke, welche mit weitausgestreckten Armen eine Schüssel voll Erdbeeren in das Bild hereinreicht. Welchen erdenklichen Zweck können diese Arme und diese Schüssel haben, als eben den, eine leere Ecke auszufüllen? Daß die Komposition, trotz der erwähnten Gedrängtheit, etwas gar zu stark an Paolo Veronese erinnert, dürfte sich allenfalls durch den Charakter des Sujets entschuldigen lassen. — Von den Fehlern der Zeichnung, oder wollen wir sagen, von der Nachlässigkeit in der Zeichnung zu sprechen, ist überflüssig, da in diesem Punkte ja selbst die begeistertsten Freunde des Künstlers Zugeständnisse machen.

Wenn ich nun angesichts der eben erhobenen Einwände mich trotzdem zu der Ansicht bekenne, daß man in Makart ein großes Talent zu verehren habe, so thue ich das nicht nur, um dem Tadel die Spitze abzubrechen. Schon die Kühnheit, mit welcher der Künstler die breitgetretenen Wege der üblichen Bildermacherei verlassen hat, verdient Anerkennung, und man müßte ungerecht sein, wenn man nicht zugestehen wollte, daß manche Einzelheiten der „Katharina", wie z. B. das Weib mit dem Gefäße und die Köpfe der beiden Alten hinter ihr, hohen Genuß gewähren. Die schlimmste der Schwächen des Künstlers ist jedenfalls die Unfähigkeit, seelische Regungen darzustellen. Sie erscheint mir noch schlimmer als das Verranntsein in eine koloristische Theorie. Doch Makart ist erst 1840 geboren. Freilich — in einer Hinsicht scheint es drüben zu sein wie hüben. Die Reclame und die Spekulation sind dort wie hier gleich gewissenlos, und wehe dem jungen Künstler, der von den beiden Unholden zu zeitig umgarnt wird!

Man trug sich eine Zeit lang mit der Hoffnung, die „Katharina Cornaro" für $ 50000 — in Philadelphia verkaufen zu können; die Hoffnung scheint sich jedoch zerschlagen zu haben.

Was den Rest der österreichischen Bilder betrifft, so macht sich an ihnen derselbe Mangel wie an den deutschen Bildern fühlbar, indem sie die Kunst Oesterreichs keineswegs repräsentiren. Schon die Bemerkung auf dem Titel des österreichischen Spezialkatalogs, daß alle Kunstwerke zu verkaufen sind (was doch übrigens nicht ganz strikt wahr zu sein scheint!), beurkundet den kommerziellen Charakter der Ausstellung. Naiv in ihrer Exorbitanz sind die geforderten und im Katalog verzeichneten Preise, Ursache genug, warum das österreichische Kunstdepartement „schlechte Geschäfte" macht.

Nächst Makart's „Katharina" ist das Bild von Eugen Felix, „Pan und Bacchantinnen", das prätentiöseste im österreichischen Saale. Unzweifelhaft gut, kann es sich aber trotzdem mit den Nacktheiten der Franzosen nicht messen, denen nun einmal in diesem Genre, selbst auf der Philadelphiaer Ausstellung, die Palme bleiben muß. Man fordert dafür die Bagatelle von $ 10000. — Ein „Centaur, eine Nymphe entführend", von Karl Blaas, bleibt hinter den französischen Konkurrenten zurück. Anziehender ist desselben Künstlers „Ulysses und die Sirenen". Die beiden Gemälde von Franz Leo Ruben, „Römische Pomegranatenhändlerin" und „Venezianische Gesellschaft", können unmöglich gute Beispiele der Fähigkeiten des Künstlers sein, wenn man anders den Wiener Berichten trauen darf. Es giebt Dutzende von französischen Künstlern, die, ohne Anspruch auf besondere Stellung, gleich Gutes leisten. — Auch das Bild von A. Schönn enttäuscht. Seine „Siesta einer Orientalin" ist zwar recht brav, aber warum schickt ein Künstler, der den aus Unger's Radirung bekannten „Gänsemarkt in Krakau" malen kann, kein interessanteres Bild herüber? Aehnlich, wie mit den Genannten geht es mit Anderen. Es ist geradezu unbegreiflich, wie ein so oft genannter Künstler wie Amerling ein solches Feld- und Wiesenbild ausstellen kann, wie den hier zu sehenden schlecht gemalten, charakterlosen „Idealen Frauenkopf"! Als wohlthuender Gegensatz zu diesem „Ideale" seien die beiden Köpfe von Ernst Lafite genannt, „Oberösterreichische Bäuerin" und „Oberösterreichisches Mädchen". Weil sie gut sind, sind sie auch wirklich nicht theuer, nämlich nur $ 250 — das Stück. Zum wenigsten unintereſſant sind Canon's „Mädchen mit Früchten" und „Page", ein unzertrennliches Pärchen, das man nur zusammen für $ 2000 — erwerben kann. Kennzeichnend für den Charakter der Ausstellung ist auch die Thatsache, daß manche Künstler, und gerade nicht die besten, ganze Serien ihrer eben auf Lager befindlichen Werke gesandt haben. So sind von August Georg Mayer vier, von Louis Graf sechs, von Joseph von Berres fünf Stück da, letztere, zumal das Bild, auf welchem Kinder, einen Hund liebkosend, dargestellt sind, zu den schlechtesten der österreichischen Ausstellung gehörend. Die Preise für die Bilder des Letztgenannten sind „mäßig", sie rangiren nämlich von $ 500 — bis zu $ 1000 —! Die drei Stillleben von Camilla Friedländer sind zwar recht fleißig gemalt, aber hart und gequält.

Ein wahres Labsal in der Wüste von Unbedeutendheit sind die beiden Porträts von Angeli, bekannte New-Yorker Physiognomien darstellend. Aber selbst bei ihnen muß man sich gestehen, daß sie den hochgespannten Erwartungen nicht entsprechen, welche man an den Namen des gesuchten Malers der gekrönten Häupter Europas knüpft.

Unter den Landschaftern ragt durch Quantität Louise von Parmentier hervor, da sie durch nicht weniger als sechs Bilder vertreten ist. Die Künstlerin ist augenscheinlich durch die französische Schule gegangen, ohne daß es ihr gelungen wäre, deren Geist und Manier sich vollständig anzueignen. Obgleich im Landschaftsfache einige geachtete Namen erscheinen,

wie Hlavacek, Hansch und Lichtenfels, so ist doch unter den Werken dieses Genres kein einziges zu finden, welches einen nachhaltigen Eindruck ausübte.

Oesterreich hat auch eine kleine Sammlung von Aquarellen zusammengebracht, und es freut mich konstatiren zu können, daß sich darunter einige wirklich gute Sachen befinden. Das beste ist unstreitig Rud. Alt's „Konstantinsbogen", aber der Preis von $ 1000 — für dies, noch dazu arg verkratzte, Bildchen ist exorbitant. Desselben Künstlers „Kathedrale von Orvieto" ist lange nicht so gut. Obgleich größer als das erstgenannte, soll es blos $ 800 kosten. Sehr anziehend sind die Köpfe von Franz Tessa aus Lemberg, obgleich unter sich merkwürdig ungleichwerthig. Besonders zu loben ist dieser Künstler noch wegen der menschlichen Preise, welche er fordert. Aber auch unter den Aquarellen trifft man auf kostbare Sonderlinge! Solche monumentale Enten, wie uns Caroline Pönninger herübergeschickt hat, können wir hier selbst malen und können also Fracht und Zoll darauf sparen.

Lobend zu erwähnen ist das Arrangement und die deutliche Numerirung der österreichischen Bilder. Was so oft in Ausstellungen verfehlt wird, daß nämlich die Bilder in der Reihenfolge ihrer Placirung numerirt sind, ist hier konsequent durchgeführt. Auch der käufliche Spezialkatalog über die österreichische Kunstausstellung ist gut und brauchbar, obgleich die englischen Benennungen der Bilder hier und da verbessert werden könnten.

Wie unvollständig die österreichische Ausstellung ist, geht aus obigen Notizen zur Genüge hervor. Von Führich bis zu Defregger könnte man eine lange Liste von Vertretern aller möglichen Richtungen zusammenstellen, welche sämmtlich nur durch ihre Abwesenheit glänzen

Frankreich hat es nicht besser gemacht als die anderen Nationen, obgleich numerisch seine Ausstellung die bedeutendste ist. Nicht nur, daß hier auch die Namen der großen Todten, Klassiker sowohl als Romantiker, fehlen, selbst moderne und in Amerika doch so beliebte und theuer bezahlte Künstler wie Meissonier, Gérôme, Toulmouche, Blaise Desgoffe, Bouguereau u. s. w. u. s. w. sind nicht erschienen. Am auffallendsten vernachlässigt ist die Landschaft, die außer durch Daubigny und durch Courbet (die Bilder des Letzteren jedoch in der amerikanischen Leihausstellung) wohl durch keinen anderen weltbekannten Namen vertreten ist. Unter diesen Umständen kann ich mich auch bei der französischen Ausstellung auf ein kurzgefaßtes Hervorheben der beiden Extreme, des Besten und des Schlechtesten, beschränken.

Das anziehendste Bild in der französischen Abtheilung ist unstreitig Carolus Durand's „Porträt der Mlle. Croizette", lebensgroß und zu Pferde. Das Fräulein macht allerdings den Eindruck, als sei es skrophulös, aber es ist trotzdem, wenigstens in Durand's Wiedergabe, die Inkarnation der echten französischen weiblichen Liebenswürdigkeit. Das Bild ist noch besonders interessant, da meines Wissens von Durand's Werken in Amerika noch nichts öffentlich gezeigt worden ist. George Becker's großartige, grauenerregende und unverkäufliche „Rizpah" ist natürlich ebenfalls auf dem allgemeinen Trödelmarkte erschienen, wird aber auch hier wohl nur Anerkennung ohne einen Käufer finden. Als durch seine Größe hervorragend ist noch Clement's „Tod Cäsars" zu nennen, mit den stereotypen Theatermördern, die selbst im Hintergrunde noch um die Ecke herum krampfhaft mit dem Dolche zucken. Merkwürdig ist Antigna repräsentirt. Nur aus einem seiner drei Bilder würde man ihn wiedererkennen. Dieses ist betitelt „Fascination" und stellt ein junges, badendes Mädchen dar, welches halb furchtsam, halb neugierig einen Sala-

mander betrachtet. Von den beiden anderen, wie es scheint, des Künstlers früherer Periode angehörenden Bildern ist zumal das eine, „Der erste Schritt im Verbrechen", unangenehm, roh und häßlich. Eine interessante neue Erscheinung ist Alexandre Albert de Cetner, interessant zumal durch die weite Skala von Empfindungen, über welche der Künstler zu gebieten scheint. Während er nämlich in dem einen seiner Bilder, „Glaube", eine einfach weiß drapirte edle Frauengestalt (mit freilich etwas modernen Zügen) dargestellt hat, bietet er in seinem anderen, „Salambo", in schroffem Gegensatze ein nacktes, wollüstiges, rothhaariges Weib, welches sich von einer Schlange liebkosen läßt. Da ich hier einmal bei den Nacktheiten bin, so sei noch erwähnt Comerre's „Kassandra", ohnmächtig am Altare liegend, die warmen Fleischtöne grell gegen die kalt gehaltene Umgebung abstechend und noch gehoben durch den schwarzen Schleier, der den Körper theilweise bedeckt — eine französische Kassandra, wie sie im Buche steht! Als superbestes und zugleich verwerflichstes Specimen der ganzen Gattung möchte ich Garnier's „Badende" bezeichnen, ein voll in Front gesehenes nacktes Weib, an dem jeder Zoll Porträt ist, und ein Porträt, welches den Charakter der Dargestellten keineswegs bemäntelt. Wohlthuend sticht dagegen sowohl durch das Unbefangene, Unbewußte der Dargestellten, als auch durch die fast übertriebene Kühle der Farbe Gerrault's „Badende" ab. Auch unter Courbet's schon oben erwähnten Bildern befindet sich ein nacktes badendes Weib, häßlich und roh, als Hauptansicht ihres Körpers dem Beschauer den unteren Rücken darbietend, mit enger, verschnürter Taille und kolossal entwickelter Beckengegend. Eine Schmiererei zum Entsetzen, in Farbe, in Zeichnung und in Technik, ist Ferry's kleines Bild: „Bacchus-Dienst." Dieses Bild ist eines jener Räthsel, deren man auch in der deutschen Ausstellung trifft, und wenn man nicht annehmen will, die Franzosen haben zeigen wollen, wie schlecht sie auch malen können, so ist wirklich kein Grund für die Ausstellung dieses Skandals auffindbar. Daß die klassische Kunst David's in Frankreich noch nicht ausgestorben sei, scheint Mathieu beweisen zu sollen. Der Richtung ist aber damit kein Gefallen gethan, denn weder die auf grünen Salat hingestreckte „Echo über den Tod des Narciß trauernd", noch die mit giftigen Farben angestrichenen römischen Theaterfiguren auf dem Bilde „Der Besiegte" machen dem Klassicismus Ehre. Unter den vier Bildern von Feyer-Perrin ist als besonders vortrefflich „Dr. Velpeau's anatomische Vorlesung" zu nennen. Auch Landelle ist durch drei Bilder vertreten: „Fellahweib", „Junge Zigeunerin" und „Samaritanerin", sämmtlich durch alle Arten von Vervielfältigung schon längst weit und breit bekannt. Als einzig in seiner Art steht Lesrel's „Hellebardenhändler" da, ein gutes Beispiel seiner harten, grellen, archaisirenden Weise. Castiglione's „Haddon Hall" und „Besuch beim Cardinal" sind vielleicht die besten und noch gemäßigt gehaltenen Vertreter der neuen Richtung, welche es liebt, sich hauptsächlich der kalten und hellen Farben zu bedienen. Wie in der Farbe, so fallen seine sonst gut gemachten Bilder freilich auch in der Komposition auseinander. Unbegreiflich ist es, daß man die Bilder eines Künstlers, wie Maillart, auswählt, um sie in der kostbaren Gobelintechnik auszuführen. Seine beiden Oelgemälde: „Italienerin mit Mandoline" und „Das Nest", sind so schlecht, daß man geneigt sein möchte, an zwei Künstler zu denken. Allein die als Gobelin gearbeitete, Maillart bezeichnete „Penelope" ist ebenfalls sehr fehlerhaft. Besonders für den amerikanischen Markt haben hauptsächlich zwei französische Künstler gemalt. Dumaresq stellt aus: „Die Unabhängigkeitserklärung", „Die Uebergabe bei Yorktown", „Lafayette's Abschied von Washington" und „der Congreß zu Genf". Leider sind dem Maler die Amerikaner unter dem Pinsel zu mittelmäßigen

Franzosen geworden! Die Zielscheibe aller Witze bleibt jedoch Princeteau's „Reiterportrait Washington's." Der patriotische Georg erscheint hier in einem nagelneuen feingeschniegelten blauen Sammetfrack, auch hat er sich ein breites blaues Ordensband umgehängt, was von dem revolutionären General, in Anbetracht der Gelegenheit, bei welcher er sich präsentirt, gewiß recht nobel und tief durchdacht ist! — Daß ich bei dieser Aufzählung von Figurenstücken, die allerdings noch manches brav gemalte Werk unerwähnt läßt, fast nur Bilder großen und größten Formats gewählt habe, hat seinen Grund nicht etwa in einer vielleicht zu vermuthenden Maxime, die Kunstwerke nach Quadratfußen zu messen! Ich bitte zu bedenken, daß ich schon vorher bemerkte, die Feinmaler, Meissonier an der Spitze, seien der Ausstellung fern geblieben. Ebenso verhält es sich mit den bekannten Genremalern. Damit ist allerdings nicht gesagt, daß sich unter der Unmasse von Bildern kleiner Dimension, welche von Nacheiserern bekannter Künstler herrühren, nicht ein einziges befinde, das man sich nicht gern schenken ließe. Daß deren aber sehr wenige sind, kann ich mit gutem Gewissen betheuern.

Wie schon erwähnt, ist die französische Landschafterei besonders schlecht vertreten. Daubigny ist zwar mit zwei Landschaften und einem Strandstücke da, aber diese Bilder thun nur kund, daß der Künstler aus kühner Technik immer mehr und mehr in Rohheit der Mache versinkt. Die beiden Landschaften von Courbet, welche sich in der Leihausstellung befinden, sind ebenfalls über die Maßen schrecklich. Eine wirklich schöne Landschaft ist Jean Henri Zuber's „In der Nähe eines Bauernhofes", mit prächtigen Baumgruppen, aber leider etwas flachem Himmel. Auch „Die Eichen von Grand Moulin" von Emile Charles Dameron gehört zu den guten Bildern der Ausstellung. Einen klassischen Zug zeigen Achille Benouville's Bilder, das eine ein Flußufer, das andere „Erinnerungen an Palestrina" darstellend, letzteres nur Skizze. Unter Veron's drei Landschaften ist „Das Ufer der Seine" als die beste zu nennen. Auch Amedée Rosier's „Morgen auf den Lagunen" und „Mondschein auf der See" (der Katalog nennt es allerdings „Sonnenuntergang"!) stechen aus der Masse durch Zartheit und Poesie hervor. Zu den Schauderhaftigkeiten der Ausstellung gehören dagegen Bartholdi's „Altes Californien" und „Neues Californien" (also für Amerika gemalt!), sowie die Landschaften von Herst, welcher mit nicht weniger als zwei Oelgemälden und drei Aquarellen vertreten ist.

Noch mögen hier die Thierstücke von Noterman und Schenck erwähnt sein, welche sich doch eigentlich nur mit Unrecht in der französischen Abtheilung befinden. Der Rest sei Schweigen!

Wollte man, in Anbetracht der Abwesenheit der älteren und bekannteren Namen, diese Ausstellung als eine Repräsentation des jungen Nachwuchses ansehen, so müßte man der französischen Kunst eine trübe Zukunft prognosticiren. Hoffen wir, daß die Ausstellung auch in dieser Beziehung dem Beschauer nur ein karikirtes Bild vorführt!

Da, bis jetzt wenigstens, kein französischer Katalog vorhanden ist, so giebt es daran auch nichts auszusetzen. S. R. K.

(Fortsetzung folgt.)

Die neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Architektur in Belgien.

Von Wilhelm Bubeck.

Mit Illustrationen.

(Fortsetzung.)

Beyaert hat sich mit seinem Bau der Belgischen Bank am Boulevard du Nord im heimischen Stile ebensosehr hervorgethan, wie seiner Zeit mit der Façade der Nationalbank im Stil Louis XVI. (S. d. Abbild S. 52.) Eine Mitursache, die ihn zum „Flamand" greifen ließ, war wahrscheinlich der Umstand, daß durch bedeutende Höhenentwickelung der Mangel an Grundfläche ersetzt werden mußte. Die ganze Disposition bis zum Hauptgesimse ist eine gelungene und originelle, wenn der Stil auch jeder andern Renaissance ähnlicher sieht, als gerade der vläuischen. Auch läßt sich leicht an den kleinen Blüthenkelchen in den Cannelen der Pilaster, an den Vasen, Konsolen &c. der Meister des Louis XVI. erkennen. Das Erdgeschoß wird durch das breite Schaufenster des mittleren Vorsprungs beherrscht, zu beiden Seiten sind kleine Thüren. Dem entsprechen im Entresol Lunette und niedrige Fenster. Beide folgenden Geschosse sehen sich ähnlich, beide haben ein durchlaufendes, in der Mitte dem Balkon folgendes Gesims mit Balusterbrüstung. Der obere Balkon ist von Atlanten getragen, darüber zwei korinthische Pilaster, die, durch zwei Geschosse durchgehend, direkt das Hauptgesims tragen. Die Pfeiler der untern Etage sind dorisch, darauf folgen ionische und oben korinthische. Der ganze mittlere Vorsprung wird zunächst von einem Balkon abgeschlossen, dessen Brüstung mit Ornamenten, theils aus Stein, theils aus Schmiedeeisen zwischen Zwergpilastern und Säulchen ausgefüllt ist. Beim Giebel, der sich in zwei Geschossen aufbaut, sind im untern Theil die Pilaster durch eine Art Lisenen mit Emblemen behangen vertreten; dazwischen drei Oeffnungen im Sinne Palladio's. Auf der äußeren Seite setzt sich das Gesims des Mittelmotivs fort, wird von Voluten mit Thierköpfen gestützt und trägt einen Kater und eine Katze. Die Lisenen werden durch Vasen bekrönt, dazwischen steht auf Volutenwerk ein kleiner Giebelbau mit Kartouchenornament, dessen Gesims sich zu beiden Seiten über zwei freistehende Säulen hinaus verlängert. Endlich bilden zwei Voluten, von hohem Obelisk überragt, den Abschluß. Was den untern Theilen an Charakter des Stils abgeht, ist durch den Giebel reichlich ersetzt, dessen Theilung und Silhouette die malerisch lebendige Form vom Ende des 16. Jahrhunderts in veredelter Gestalt wiedergiebt. Originell und von reizender Wirkung ist der oberste Balkon. Trotz Stilverschiedenheit des Ganzen entsteht keine Disharmonie und dieser Bau verdiente durchaus seinen ersten Preis.

Ein weiteres Gebäude, welches wohl ein gefährlicher Konkurrent geworden wäre, stände es nicht an der Avenue du Midi, ist von Jamaer entworfen. Der Architekt hat sich durchaus mit den Mitteln, die ihm sein Stil an die Hand gab, begnügt. Dennoch läßt sich ruhig behaupten, daß dieß durch und durch vläuische Haus der Zeit vollständig angemessen ist. Die Mitte der schmalen Façade ist durch einen, auf Konsolen gelegten, stark vorspringenden Holzerker belebt, der durch zwei Etagen hindurchgeht und in einer Balustrade mit kupfernen Vasen endigt. Der Dachgiebel, in sichtbarer Konstruktion ausgeführt, bildet eine Art Loggia. An beiden Traufen befinden sich kupferne Obelisken, den First ziert eine Wetterfahne. Das Detail ist in den

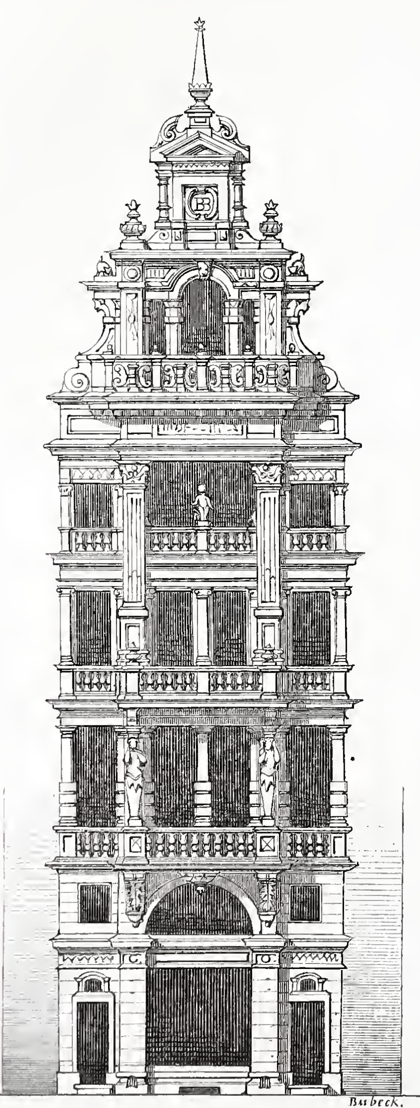
Formen des 17. Jahrhunderts gehalten, kräftig, aber logisch und ungezwungen. Die Fenstergewände und geradlinigen Stürze sind mit Bossen unterbrochen, die sich als Bänder in der schmalen Wandfläche bis zum Erker fortsetzen. Das verschiedene Material, blaugrauer Marmor, rother Backstein, Eichenholz und Kupfer trägt in feinen natürlichen Farben nicht wenig zur Wirkung der Architektur bei. Im Quartier Leopold stimmt schon der scharfe Kontrast sehr zu Gunsten einer auch an sich malerischen Komposition von Bordieau. Die Giebelfaçade mit dem runden Eckthürmchen und dem breiten Erker zeichnet sich vortheilhaft unter den langweiligen Bauten der Umgebung aus. Auch dieser Architekt, der sich lange mit Louis XVI. und Néo-grec abgemüht hatte, bekannte sich damit frischweg zum Flamand. Ein weiteres Beispiel zwischen den gothischen Häusern am Platz De Brouckère zieht blos den ersten Blick auf sich, verliert aber bei genauer Besichtigung bedeutend.

Im gothischen und romanischen Stil sind es zunächst die zahlreichen Restaurationen, die das Studium der mittelalterlichen Bauten veranlaßt und damit zur Wiederaufnahme Anstoß gegeben haben. Vor Allem war das Brüsseler Rathhaus einer eingehenden Erneuerung bedürftig. Für die nächste Zeit ist die Vollendung der Arbeiten am rechten Flügel zu hoffen, und es wird die Wegnahme des Gerüstes einen interessanten Vergleich zwischen den beiden verschiedenen Theilen der Vorderfaçade zulassen. An der Kirche am Petit Sablon wird langsam weiter gebaut, und der Chor der Notre Dame de la Chapelle hat unlängst mit der neuen Möblirung von Jamaer und der Polychromie von Charle-Albert einen schönen Schmuck erhalten. Glücklicherweise sehen die Architekten ein, daß Belgien nicht gerade das Land ist, wo man für gothische und romanische Kirchenbauten die geeignetsten Studien machen kann und wenden sich deshalb den französischen Beispielen des 13. Jahrhunderts zu. In neuer Zeit behaupten diese Stile hierin die absolute Alleinherrschaft. Seit der unvollendeten Marienkirche am Ende der Rue Royale von Overstraeten sind blos zwei größere Bauten ausgeführt worden, die neue St. Katharinenkirche und die Kirche in Laeken. Letztere, zugleich als Mausoleum für die königliche Familie bestimmt, erhielt die Anlage einer dreischiffigen Hallenkirche mit niedrigen schmalen Kapellen, die im Aeußeren als Bogengang wiederholt sind. Das ebenfalls dreischiffige Querschiff liegt in der Mitte des Langhauses. Statt des Chors ist ein achteckiger Centralbau mit Umgang angeordnet, der die Gruft für die königliche Familie enthält. Die Westfaçade ahmt die in Belgien bisweilen vorkommende dreithürmige Anlage nach. Einer solchen außergewöhnlichen Disposition konnte bei genialer Lösung vielleicht noch allerlei abgewonnen werden, allein wenige Andeutungen genügen, und man ist über das Weitere hinlänglich unterrichtet. Im Aeußeren sucht man vergebens eine Spur der Hallenkirche, Bogengang und Kapellen sind gemeinsam überdeckt und schließen sich mit Strebebögen an die Seitenschiffe an, so daß man eine Kirche mit hohem Mittelschiff und niedrigen Abseiten vor sich zu haben glaubt. Der Punkt der Durchschneidung von Lang- und Querschiff ist unberücksichtigt, dagegen steigt über der schweren Masse des angebauten Oktogons ein steiles Dach auf, welchem ein durchbrochener Steinbau (ähnlich wie beim Mailänder Dom) folgen sollte. Von der Behandlung des Details kann man sich einen Begriff machen, wenn man hört, daß die obern Säulenschäfte des Thurms mit Krabben besetzt werden sollten, wozu noch die Bossen vorhanden sind, ferner, daß die Profile der Rosetten des Oktogons, statt nach innen zu gehen, vor der Wand heraustreten u. s. w. — Bei der neuen Katharinenkirche hat sich der Architekt ein Vorbild an den französischen Beispielen des Uebergangsstils von Gothik und Renaissance gewählt. Trotz dieser merkwürdigen Idee ist dem Werke eine bedingte Schönheit nicht abzusprechen, obschon man die spielende Dekoration, die den Hauptreiz der Epoche ausmacht, ungern vermißt. Daß diese unvollendet gebliebenen Bauwerke einen Schrecken vor allzu großen Unternehmungen der Art einflößten, ist blos natürlich. Von da an sehen wir nur noch Kirchen von bescheidener Ausdehnung, wie in der Vorstadt Schaerbeck und andere im Innern der Stadt, einfach in Backstein, blos das Allernothwendigste berücksichtigend, ausgeführt. Beinahe das Einzige, was der gothische Profanbau hier geleistet hat, ist die Häusergruppe am Platz De Brouckère von de Blois. Das Ensemble ist lebendig und malerisch, sehr gut wirkt die Verbindung des weißen Steins mit den rothen Ziegeln. Bei längerer Besichtigung aber geht der Reiz verloren, und der Beschauer hat es bald satt, die Gothik blos als Dekoration angewandt zu sehen. Eine logischere

und konstruktivere Richtung hat De Keyser in seinem Café Lesino eingeschlagen. (Fünfter Preis.) Zwischen zwei schwach vorspringenden Avantcorps ist im Erdgeschoß eine Halle, die sich in zwei Segmentbogen auf Pfeilern öffnet, angelegt. Darüber kommt eine Loggia mit vier Oeffnungen, dann vier Doppelfenster, geradlinig überdeckt; also konsequente Verdoppelung der Achsen nach oben. Zu bedauern ist es, daß das Detail zum Theil gothisch, zum Theil klassisch behandelt ist, ähnlich, wie es Viollet-le-Duc einigemale versucht hat.

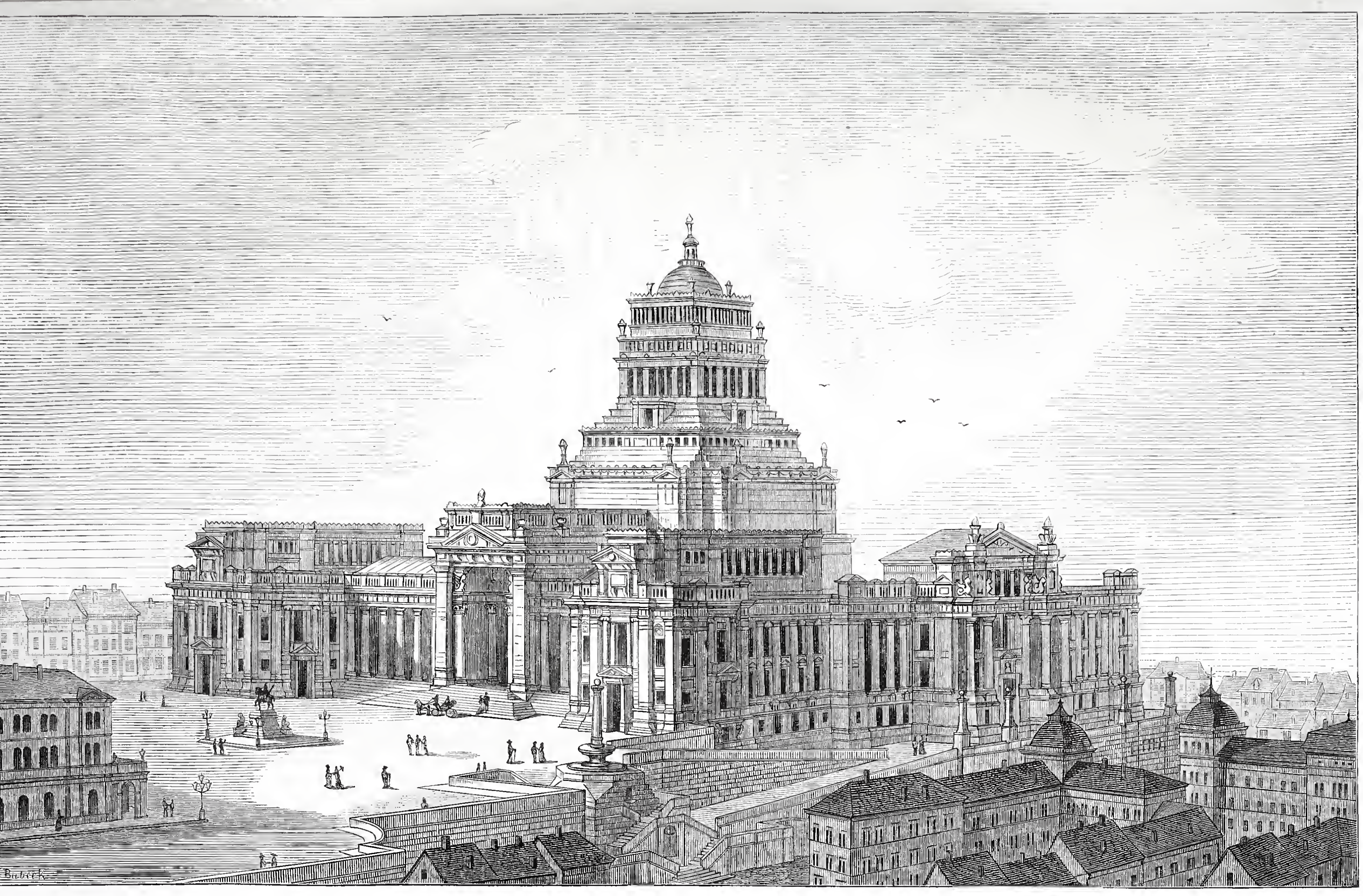
Eine vollständig isolirte Stellung unter Allem, was bisher gebaut wurde, nimmt der neue Justizpalast ein. In Belgien wie in Frankreich erhielten diese Gerichtshöfe, bei der seit langer Zeit üblichen Concentration, durchweg bedeutende Ausdehnung, häufig sogar monumentale Ausbildung, wie in Lüttich, Rouen, Paris 2c. Es ist also durchaus nichts Ueberraschendes, daß man in Brüssel nicht blos einem erweiterten Bedürfnisse abhelfen, sondern dem zu erschaffenden Monumente, das schon durch seine Größe alle Bauwerke des Landes übertrifft, diejenige künstlerische Ausbildung zukommen lassen wollte, die es auch hierin die erste Stelle einnehmen ließ. Man schrieb daher eine Konkurrenz aus, deren Preisgericht dem Architekten Baeckelmans in Antwerpen den ersten Preis von Fr. 10,000 zuerkannte. Indeß nach nochmaliger, eingehender Prüfung der Angelegenheit wurde Vergrößerung des Bauterrains beschlossen, und Stadtarchitekt Poelaert mit Anfertigung eines neuen, ausgedehnteren Plans beauftragt. Seine Arbeit erhielt Genehmigung, und es wurde im Jahre 1866 mit den Substruktionen begonnen. Der Platz, am Ende de Rue de la Régence im obern Theile der Stadt, bot bei sonst günstiger Lage wegen seiner Niveaudifferenz enorme Schwierigkeiten. Dieser Umstand verursachte großartige Rampenanlagen gegen die Rue des Minimes und Rue des Sabots, von der sich ein Theil auf unserm Bilde (S. 53) zeigt. Die Grundform des Plans ist ein Rechteck von 180 Meter Länge und 170 Meter Breite (größte Ausdehnung), das von der Längenachse in zwei, beinahe symmetrische Hälften getheilt wird. Die hintere Seite schiebt sich etwas heraus, während vorn der mittlere Theil zwischen zwei Pavillons zurückspringt. Beide Langseiten haben einen vortretenden Mittelbau, der jedoch gegen die Rue des Minimes stärker heraustritt. Eine Durchsicht des Plans bestätigt die Behauptung, daß es sich ebensosehr um ein Monument ersten Rangs als um einen Justizpalast handelt. Die Theile, die dem eigentlichen Zwecke dienen und absolut unerläßlich sind, nehmen kaum ein Fünftel der überbauten Fläche ein. Abgesehen von den acht Lichthöfen ist mit Vestibülen, Portiken, Hallen, dem großen Saal (Salle des Pas perdus) ein Platz in Beschlag genommen, von dem man sich einen Begriff macht, wenn man hört, daß dieser letztere 80 Meter lang und 50 breit ist. Von hohem Interesse ist die künstlerische Durchbildung der Aufrisse. (Unser Bild giebt die Hauptfront mit der Seitenfaçade der Rue des Minimes nach dem Modelle.) Gleich der erste Anblick zeigt, daß man es hier mit etwas Ungewöhnlichem zu thun hat, und wirklich lag es durchaus in der Absicht des Architekten — nach seinen eigenen Worten — Etwas zu machen, was nicht Jedermann macht. Ob er wohl einen Stil Leopold's II. kombiniren wollte? Den ernsten Charakter, der einem solchen Gebäude zukommt, suchte er durch Verbindung griechischer und römischer Architekturformen mit scheinbarer Ignorirung der Vortheile, welche die Renaissance bietet, zu erreichen. Die Hauptfaçade ist in der Mitte durch den großen Portikus ausgezeichnet, dessen Portal, geradlinig abgeschlossen, im Lichten eine Höhe von 24 und eine Breite von 12 Metern hat. Mächtige Pilaster zu beiden Seiten rahmen es ein und tragen das Gebälk mit Giebel und Attika. Das an den Pilastern unterbrochene, sonst durchgehende Hauptgesims erscheint nach innen über korinthischen Säulen und Anten wieder und trägt die mächtigen Greifen, welche mit den Pilastern das Gebälk des Portikus stützen; eine Art Reducirung des Palladiomotivs auf griechische Formen, jedenfalls aber eine auf die Spitze getriebene Konsequenz der Vermeidung jeglichen Bogens im Aeußeren. Zunächst reiht sich an diese Portalarchitektur die dorische Doppelkolonnade mit Gebälk und Attika, die sich auch an den zurückliegenden Theilen der Seitenfaçaden als Halbsäulenordnung durch beide Etagen durchzieht. Dahinter liegen geräumige Vestibüle mit Freitreppen. Die beiden vorspringenden Pavillons sind durch vier Pilaster gegliedert und haben in der Mitte ein schwaches Risalit. Ueber dem mit Giebel bekrönten Portal der untern Etage öffnet sich ein großes Fenster mit geneigten Gewänden (was am Gebäude da und dort noch vorkommt), welches frei zwischen isolirten ionischen

Säulen steht und ohne Rahmen und Glas bleibt, um den dahinter befindlichen Raum als Loggia zu charakterisiren. Das Gesims überragt einen Aufsatz mit Giebel inmitten der Attika. Weiter zurück beginnt ein ionischer Säulenbau, der dem Audienzsaal, seiner ganzen Länge nach, reichliches Oberlicht gewährt und durch seine ruhige Form ungemein zur Schönheit des Ganzen beiträgt. Schade, daß derselbe pekuniärer Rücksichten halber bedeutend niedriger gehalten wurde, so daß er in der Nähe von unten gar nicht mehr sichtbar ist. In dem Vorsprunge zu beiden Seiten des Mittelbaues der Langfaçaden sind Loggien von drei Interkolumnien durch beide Etagen durchgehend angelegt. Oben setzt sich die Attika der Hauptfront und der Pavillons, die alle bevorzugten Theile schmückt, bis zum Mittelbau fort. Der Unterbau ist durch stark profilirte Fugen horizontal gegliedert, die von den Fensterrahmen unterbrochen werden. Er zieht sich auf drei Seiten herum und wird vorn von den großen Treppen abgelöst. Der Mittelbau zeigt dasselbe Motiv wie das Hauptportal mit dem Unterschiede, daß hier die große Oeffnung zwar angedeutet, aber mit eingeschobener Architektur geschlossen ist und zwischen dem Hauptgesims und Giebel ein Obergeschoß mit Pfeilern und Säulen eingeschaltet wurde. Die Stelle der Hauptpilaster wird durch zwei Avantcorps, mit Säulen eingefaßt und von Kandelabern bekrönt, vertreten. Außer den beiden Greifen, welche denselben Platz einnehmen, wie in der Hauptfaçade, lehnen sich noch je zwei zu beiden Seiten an den Sockel der Kandelaber. Mit den Pavillons sind diese zwei Mitteltheile der Langseiten das Schönste des ganzen Gebäudes. An der Rue des Sabots ist die Theilung mit Säulen durch zwei Etagen hindurch verlassen worden; blos das oberste Geschoß ist mit Pfeilern versehen, die das hier besonders schwere Hauptgesims tragen und unter dem Mittelgiebel eine Art Loggia bilden. Das Stadium des Interieurs ist noch zu weit zurück, als daß man sich einigermaßen orientiren könnte. Höchstens sind einige Versuche hinsichtlich der Ueberdeckung des Salle des Pas perdus gemacht worden, insofern es nothwendig war, die Art und Weise der Konstruktion zu untersuchen. Hiebei mußte natürlich von dem an der Façade durchgezwungenen Princip der Horizontalabschlüsse von vorn herein abgesehen werden. Das System der Wölbungen wird in jedem Falle ein sehr komplicirtes, da es sich darum handelt, den im Plan vorherrschend oblongen Saal nach oben in einen Centralbau umzubilden. Zudem sollte hier auch Neues hervorgebracht werden. Die Frage der Ausbildung des obern Theils hängt vom Aeußern ab und ist zugleich die Frage des „Doms“.



Die Belgische Bank. Von Beyart.

Die enormen Dimensionen in der Weite des Saales beanspruchen schon an sich eine Höhe, welche das Gebäude überragt; es konnte also die Ueberdeckung nicht nebensächlich behandelt werden. Deshalb ist dieser Punkt bisher der Gegenstand ununterbrochener Studien gewesen. Der erste Dom zeigt blos ein einfaches, vierseitiges Geschoß mit Kalotte. Bei seiner geringen Höhe



Der neue Justizpalast in Brüssel. Nach dem Modell gezeichnet von W. Bubeck.

wäre er blos von großer Distanz aus sichtbar gewesen; besonders der hohe Portikus, der noch dazu weit absteht, verlangte für jenen eine bedeutendere Höhe. Beim zweiten Projekt, das auf unserem Bilde gegeben ist, erheben sich zwei vierseitige Geschosse auf starkem Unterbau und schließen mit einer Kuppel. Ungünstig scheint die obere Etage mit der halbversteckten Kuppel; man würde beides lieber anders gestaltet wünschen. Und in der That war die Absicht des Architekten eine ganz andere gewesen; was auf dem Bilde Etage zu sein scheint, ist blos als freistehende Kolonnade entworfen, deren Gesims in keiner Weise mit der innerhalb befindlichen Laterne und Kuppel in Verbindung steht. Man sollte beides zwischen den Säulen hindurch sehen, was aber beim Modelle so wenig wie auf unserem Bilde möglich ist. Kolossale Dimensionen nahm die dritte Lösung mit ihren Varianten an. Die Gesammthöhe stieg auf 120 Meter, also höher als St. Paul in London. Der Unterbau blieb im Prinzip derselbe; als neues Motiv kamen vorspringende Sockel mit abgerundetem Anschluß an's Viereck hinzu. Darüber ein isolirter Pfeilerbau in Form eines kleinen Tempels als Gestell für mächtige Bronzelöwen. Das Hauptgeschoß erhielt an den Ecken weit vorgekröpfte korinthische Säulen mit Kandelabern. Die darüber befindliche isolirte Säulenstellung wurde als Stockwerk mit Mittelgiebeln ausgebildet, wodurch die flache Stufenkuppel höher hinaufrückte und mit der sie überragenden Laterne sich in angenehmer Silhouette zeichnete. Das Grundprinzip aller Kuppelbauten: Gleichartigkeit des Anblicks von allen Seiten, konnte jedoch nicht ungestraft verletzt werden; das Modell hielt nicht, was die Zeichnung versprochen hatte. Die viereckigen Stockwerke, die von vorn gut aussahen, wirkten mit der Diagonale ungünstig. Die Annäherung zum Oktogon, die im Hauptgeschoß durch die vorgekröpften Säulen, welche die Vorderansicht verbreiterten, während die Diagonale dieselbe blieb, zugestanden worden war, wurde durch das einfache Viereck des obern Theils wieder verdorben. Ein weiterer, mißlicher Umstand war die ausgesprochene zweistöckige Anlage, die, durch keine praktische Anforderung bedingt, dem Ernste und der Einheit des Ganzen bedeutenden Abbruch that. Trotz der Vermeidung beider Uebelstände hielt sich der nächste Versuch nicht lange. Die hohe Parabelkuppel mit Laterne auf achteckigem Tambour, welche an die Stelle der zweiten Etage treten sollte, war in Rücksicht auf den Stil der vorhandenen Architektur unmöglich. Das Ergebniß der letzten Studien für den obern Theil ist eine runde Galerie mit flacher, ornamentbesetzter Stufenkuppel, die mit einer Königskrone abschließt. Aus allen Projekten geht bis jetzt soviel hervor, daß das Hauptgeschoß, das seinen Charakter durch alle Stadien hindurch bewährt hat, wohl wenig Aenderungen mehr erleben wird; ebenso die neue Anordnung des unteren Theils mit acht Löwen, die an die Stelle der auf unserem Bilde angedeuteten Kandelaber treten und die Achsen der hinzugefügten, vorgekröpften Säulen vorbereiten. Die obere Partie kann noch allerlei Schwankungen ausgesetzt sein; auch wird es wohl lange währen, bis die Ausführung zu endgiltigem Beschluß drängen wird.

Von ungewöhnlich abnormer Bildung ist das Detail. Der hier ausgesprochene Konflikt zwischen schwerer Masse und feiner Gliederung entspricht allerdings dem Ganzen, geht aber doch manchmal etwas zu weit. Von allzu großer Schwere sind alle lastenden Theile, besonders die Giebel, deren Felder kaum hinter die Hängeplatte vertieft sind, und also weit über den Pilaster oder Mauergrund heraustreten. Bei den Sockeln der Aufsätze über dem Hauptgesims ist dasselbe der Fall. Die Zierformen sind reich, ordnen sich vollständig der Architektur unter und sind, wie Kandelaber, Attribute, Dreifüße, Trophäen u. s. w., streng im griechisch-römischem Sinne gegeben. Einen angenehmen Reiz wird die natürliche Polychromie bilden: Unterbau, Säulenschäfte, Triglyphen, Gesimsglieder sind sämmtlich in blauem Stein durchgeführt, während die übrigen Theile einen hellen, gelblichen Ton zeigen; die erwähnten Löwen, Kandelaber 2c. sollen dagegen in Bronze gegossen werden. Die Ausführung geht verhältnißmäßig rasch von Statten; für's Detail des weißen Steins werden die Bossen gelassen, der blaue muß seiner großen Härte wegen sogleich vollständig ausgemeißelt werden. Gegenwärtig wird das große, durchlaufende Hauptgesims versetzt. Die Vollendung soll bis zum fünfzigjährigen Jubiläum der belgischen Unabhängigkeit 1880 erfolgen, einem Termin, den man sich auch für den Wiederaufbau der demolirten Theile gesetzt hat. Die Gesammtkosten werden wohl 50 Millionen Franken übersteigen.

(Schluß folgt.)

Zur Lebensgeschichte Donatello's.

Eine Erwiederung.

Albert Jansen hat in seiner Besprechung meiner Schrift: „Donatello, seine Zeit und Schule ꝛc.“ (Zeitschrift für bildende Kunst, Heft 10 v. J.) einige thatsächliche Daten und Angaben meiner Schrift bestritten, und hierauf möchte ich, im Interesse der Wissenschaft wie der Gerechtigkeit, einige Worte erwiedern, sei es um wirkliche Irrthümer einzugestehen, sei es um vermeintliche Berichtigungen Jansen's als unrichtig zurückzuweisen. Seinen sonstigen Ausfällen gegenüber werde ich mich blos defensiv verhalten.

Zunächst also Donatello's Geburtsjahr. Jansen hat „als Kritiker die unangenehme Aufgabe“, meine Annahme, Donatello sei im Jahre 1386 geboren worden, als unrichtig anzufechten, und nimmt vielmehr 1383 als Geburtsjahr an. Welches sind nun die Gründe, auf die ich meine Annahme stütze? In drei Vermögensanzeigen von den Jahren 1427, 1433 und 1457 giebt Donatello selbst sein Alter auf 40, auf 47 und auf 75 Jahre an, wenn Gaye, der diese Dokumente publicirte, sie richtig gelesen hat (Carteggio I, 122). Nach diesen Angaben ergeben sich demnach die Jahre 1387, 1386 und 1382 als Donatello's Geburtsjahre. Obwohl nun also diese drei Angaben nicht mit einander übereinstimmen, so stehen sich doch 1386 und 1387 sehr nahe, und machen es wahrscheinlich, daß Donatello's Geburtsjahr in eines dieser beiden Jahre falle, um so mehr, als die dritte Angabe aus Donatello's Alter herrührt, einer Zeit also, in der allerdings, trotz Jansen's Zweifel, sich Jemand in Betreff der Zahl seiner Jahre leichter irren kann und zu irren pflegt, als in seinen jüngeren Jahren. Für 1386 entschied ich mich, weil, wo die Wahl frei bleibt, ich eher annehme, daß Donatello mit 18 statt mit 17 Jahren seine Studienreise nach Rom unternahm, sowie mit 19 statt mit 18 sich in Florenz als Künstler zu betheiligen begann. Immerhin habe ich aber auch 1386 als Donatello's Geburtsjahr nicht so apodiktisch hingestellt, wie Jansen's Ausdruck vermuthen läßt. Vielmehr sind meine Worte: „Donato... wurde aller Wahrscheinlichkeit nach im Jahre 1386 zu Florenz geboren.“ — Jansen fragt: „Was zwingt uns aber, von Donatello's verschiedenen Angaben überhaupt eine als richtig gelten zu lassen?“ Nun, ich denke, Donatello ist in dieser Frage offenbar eine bessere Quelle als Bart. Fontius, dessen Angabe, Donatello sei 1390 geboren, offenbar falsch ist, da Donatello unmöglich schon mit 15 Jahren (sic) Aufträge für Statuen an öffentlichen Gebäuden erhalten konnte, sei es als Vasari, dessen Ungenauigkeit zumal in den Daten ja notorisch und allbekannt ist, wie auch aus einem Blick in die Ausgabe dieses Schriftstellers von Lemonnier und insbesondere in das dazu gehörige Inhaltsverzeichniß (Bd. XV) erhellt. Beiläufig bemerkt, verrechne ich mich keineswegs, wenn ich, um die Annahme zu bekämpfen, daß Donatello 1390 geboren sei, sage, er habe unmöglich schon mit 15 Jahren Aufträge für öffentliche Gebäude bekommen können. Denn wenn er im Jahre 1406 für zwei Statuen, die schon weit vorgerückt sein müssen, bezahlt wird, so hat er vermuthlich schon 1405 den Auftrag dazu bekommen. Marmorstatuen lassen sich nicht so schnell herstellen wie Kritiken.

Was bringt nun Jansen für Gründe für seine Annahme vor, daß Donatello 1383 geboren sei? Ob dieselben „stichhaltiger“ sind, als die meinigen, oder nicht, vielmehr völlig aus der Luft gegriffen, vag und hypothetisch, das möge der Leser entscheiden. (S. 318 der Zeitschrift ꝛc.) Nur einen dieser Gründe will ich anführen, da er mir ebenfalls in das Gebiet der

„unfreiwilligen Komik" zu gehören scheint. „Donatello's Mutter konnte viel wahrscheinlicher 35- oder 36jährig niederkommen, als später 38- oder 39jährig"…. Vierzigjährige Frauen, kommt ja nicht nieder, sonst setzt Herr Jansen in die Thatsache eurer Niederkunft gegründete Zweifel und erklärt euer Kind für untergeschoben!

Nun aber habe ich noch einen kleinen Nachtrag von Gründen für meine Annahme vorzubringen. Und zwar macht mich auf einen sehr schwerwiegenden Beweis für deren Richtigkeit Jansen selbst aufmerksam, allerdings ohne es zu wollen und zu wissen. Jansen wirft mir nämlich vor, daß ich einen Beweis für die Unrichtigkeit von Donatello's dritter Angabe, wonach er 1382 zur Welt gekommen wäre, nicht angeführt habe. Nun weise ich aber 1382 schon aus anderen triftigen Gründen zurück, hatte also keine weiteren nöthig. Jansen macht mich darauf aufmerksam, daß Donatello im Jahre 1427 seine Schwester Tita als 45jährig bezeichnet, wonach sie 1382 zur Welt kam. Ferner, daß sich Donatello einmal vier und einmal fünf Jahre jünger nennt als seine Schwester. Wenn er also vier oder fünf Jahre jünger gewesen sei, als seine Schwester, so könne er nicht 1382 geboren sein, und wenn er in demselben Jahre wie seine Schwester geboren wäre, so würde er dies hervorheben. — Welchen Schluß zieht aber Jansen aus dem Umstand, daß Donatello's Schwester 4—5 Jahre älter war als er und 1382 geboren wurde? Daß Donatello 1383 geboren wurde! Ich mache aber das einfache Additionsexempel 1382+4=1386 oder 1382+5=1387 und bin Jansen dankbar dafür, daß er eine Waffe gegen mich erhob, die sich trefflich gegen ihn umkehren läßt, und die meine Annahme über Donatello's Geburtsjahr auf's Schönste bestätigt. Aber noch mehr. Die Herausgeber des Registers zum Vasari (Ausg. v. Lemonnier) sagen in der Vorrede (Bd. XV): „Wer unsere neue Arbeit prüft, wird erkennen, daß viele Daten in dem vorliegenden Register sich von denen an der Spitze jeder einzelnen Lebensbeschreibung unterscheiden; dies kommt daher, daß uns neue Forschungen auf eigene und fremde Irrthümer aufmerksam gemacht und uns in den Stand gesetzt haben, sie zu verbessern." In dem alphabetischen Verzeichniß der Künstler heißt es nun, (Tom. XV, p. XVII) daß drei Vermögensanzeigen das Jahr 1386 und nur eine vom Jahre 1430 das Jahr 1388 als Geburtsjahr des Donatello bezeichnen.

In der Lebensbeschreibung selbst aber (Tom. III, p. 244, Anm. 2) werden die obenerwähnten drei Angaben des Gaye 1382, 1386 und 1387 angeführt, und die Herausgeber entscheiden sich nur deshalb für 1386, weil es die allgemeine Annahme sei. Entweder also hat Gaye die Daten falsch abgeschrieben und ist im Index, Band XV, von den Herausgebern des Vasari berichtigt worden, oder aber die hier befindlichen Abweichungen von Gaye's Daten beruhen auf einem Versehen der Herausgeber. Hier oder dort ist ein Versehen. Nach Jansen's Art und Weise, kleine Irrthümer, die bei einem größeren Stoff fast unvermeidlich sind, zu tödtlichen Waffen gegen den Autor, der sie begangen, schmieden zu wollen, müßte er also auch entweder Gaye oder den Florentinischen Herausgebern sein kritisches Messer in die Brust stoßen. Ob sie Verdienste haben, ist gleichgiltig, sie sind auf einem todeswürdigen Vergehen ertappt worden. Wenn Jansen aber gerecht sein wollte, mußte er dann auch sich selbst massacriren, wie im Verlauf dieser Zeilen noch mehrmals deutlich erhellen wird.

Als ein Verbrechen hält mir z. B. Jansen auch den Irrthum vor, daß ich im Text S. 108 die Rückkehr Donatello's nach Florenz in's Jahr 1406 setze, obwohl ich selbst auch wieder in den Regesten (S. 273) nachweise, daß er 1405 unter Ghiberti an dessen erster Bronzethür arbeitete. Nun, dieser Irrthum rührt daher, daß mir das Datum des ältesten Dokumentes über Marmorstatuen des Donatello als Anhaltepunkt im Gedächtniß lag, und daß ich daher beim Verfassen des Textes, wo man, um nicht bei jedem Satze zu stocken, auch mit dem Gedächtniß operiren muß, das Versehen beging, mich an das Datum jenes Dokumentes zu halten. Auch mußte die Korrektur Bogen für Bogen, vom Druckort fern, besorgt werden. Das sind die „leidigen Zahlen", eine hübsche Phrase, die Jansen einem statistischen Essay entnommen haben muß.

Nun zum Todestage Donatello's! Jansen sagt: „Der Todestag wird von Semper an drei verschiedenen Stellen verschieden angegeben. S. 171 „„der 13. December"", S. 232 „„IV Idus Decembris"" und S. 288 „„der 15. December"". Von dem Widerspruch dieser

Daten unter einander scheint der Verfasser keine Ahnung zu haben." Darauf muß ich nur bemerken, daß S. 171 nicht ich, sondern Vasari spricht, dessen Biographie Donatello's dort in Uebersetzung gegeben wird. S. 232 spricht Bartol. Fontius, aus dessen Annalen ich eine Stelle anführe, nicht als Beleg für den Todestag Donatello's, sondern als eine (allerdings falsche) Angabe über dessen Geburtsjahr. Erst S. 288 in den Regesten erfolgt meine eigene Angabe, in der aber allerdings wahrscheinlich durch einen Druckfehler die Zahl 15 statt 13 zu stehen kam. Leider steht mir mein Manuscript nicht zur Verfügung. Wie soll ich nun aber das Verfahren Jansen's nennen, der mir dies falsche Datum eines Autors (B. Fontius) zur Last legt, den ich keineswegs wegen dieses Datums citirte, dessen Satz ich aber doch nicht verstümmeln konnte? Auch hatte ich, da meine Biographie leider nicht bis zu Ende geführt werden konnte, innerhalb des Rahmens des von mir gegebenen Theiles keine Gelegenheit, in einer Anmerkung die verschiedenen Angaben über Donatello's Todestag zu besprechen.

Dieses Aufbürden fremder Irrthümer steht aber nicht vereinzelt in Jansen's Kritik da. So macht er mich für ein anderes falsches Datum verantwortlich, welches Recanati in seiner Pogii vita in Bezug auf die Zerstörung der Florentiner Domfaçade giebt. Und zwar führte ich auch diese Stelle nicht dem Datum zu Liebe, sondern wegen der darin geschehenen Erwähnung zweier Statuen des Donatello an, mußte aber natürlich des Satzzusammenhanges wegen auch jenes böse falsche Datum mit in Kauf nehmen. — Man höre, mit welchem mitleidigen Bedauern Jansen mir dasselbe in die Schuhe schiebt: „Auf S. 70 erfolgt „„die barbarische Zerstörung der Façade"" des Domes im Jahre 1586." (Und dieses ist in der That das richtige Datum, das ich angebe.) „Trotzdem lesen wir S. 258: anno MDLX, wo doch schon das Francisco Magno Etruriae Duci etc. den Schriftsteller auf eine Zahl zwischen 1574 und 1587 hinlenken mußte." Man sehe nun aber die betreffende Stelle S. 258 nach und man wird sich überzeugen, daß ich den Passus des Recanati nicht wegen des anno MDLX anführe. Bin ich also trotzdem solidarisch oder gar identisch mit Recanati, wie es nach Jansen's Logik erscheint? Heißt das noch Kritik?

Führwahr, Jansen „nimmt es sehr genau mit den Texten!" Er fährt nämlich in folgender Weise fort: „Er (Semper) läßt Donatello beide Prophetenfiguren am 2. nördlichen Domportal gegen Via de' Servi machen, und schildert an jeder von beiden die Eigenart des jungen Meisters (S. 253 u. f. w.) In dem Dokumente steht allerdings: „„qui facit prophetas"". Allein irre ich nicht, so bedeutet das hier nur „„der an den Propheten arbeitet"", denn im Fortgange heißt es: „„pro parte sui labori set mercede dicti laborerii profetarum"" erhält Donatello 10 Goldgülden". Zu meinem Bedauern muß ich Jansen versichern, daß er doch und zwar mehrfach in einem Satze „irrt". Zunächst heißt es nämlich im Dokumente qui fecit und nicht qui facit, wenn es denn Jansen einmal so „genau mit den Texten nehmen will". Ferner nimmt mich es Wunder, wie Jansen facere prophetas: an den Propheten arbeiten (d. h. nur einen Theil daran machen) übersetzen kann, da er sich doch in seiner Latinität so erhaben fühlen muß, daß er mir „die gewöhnlichste Kenntniß des Latein" abzusprechen in der angenehmen Lage ist. Im Mönchslatein des Mittelalters, in das ich mich bei der mühsamen Entzifferung der publicirten Dokumente einzuarbeiten einige Gelegenheit fand, scheint jedoch Jansen nicht sehr fest zu sein. Sonst würde er nicht: „pro parte sui laboris et mercede" in dem Sinne deuten, als hieße es: für seinen Antheil an der Arbeit der Propheten", da es vielmehr heißt: „als Ratenzahlung für seine Arbeit". — Wenn man in Jansen's Weise dem „Texte" der Dokumente Gewalt anthut, dann kann man allerdings alles daraus deuten. Daß in einem späteren Dokumente von 1408 nur noch eine der beiden Figuren erwähnt wird, beweist noch lange nicht, daß nur sie von Donatello herrühre. Wenn zuletzt nur noch eine erwähnt wird, so ist eben die andere früher fertig geworden. Uebrigens kommen im Jahre 1408 noch mehrere Ratenzahlungen an Donatello für nicht näher bezeichnete Figuren vor. Auch sind in den Büchern der Opera, die ich excerpirte, und die, wie es scheint, überhaupt noch dem Studium zugänglich sind, gar nicht alle Kontrakte und Zahlungen angeführt, die damals stattfanden. Sonst müßte sich auch der Kontrakt finden, durch welchen Donatello den ersten Auftrag zu den erwähnten beiden Prophetenfiguren erhielt. — Wenn nun aber Jansen

in unfehlbarem Tone behauptet, daß jedenfalls nur eine der beiden Figuren dem Donatello angehöre, und meine „Kennerschaft" in Zweifel setzt, weil ich, auf Dokumente und Autopsie gestützt, beide dem Donatello zuschreibe, so beweist eine solche Behauptung trotz des Tones, in dem sie gehalten ist, gar nichts, und ich setze dem „Mißtrauen" Jansen's mit der größten Gemüthsruhe mein „Mißtrauen" entgegen. Wenn sich Jansen damit nicht beruhigt, so lasse er beide Statuen photographiren und lege sie einer Jury vor.

Der unbetheiligte Leser wird ersehen, daß bis jetzt die meisten Irrthümer, die Jansen mir vorhält, sich bei genauerer Untersuchung in Irrthümer und Verdrehungen des Kritikers verwandelt haben. Damit will ich nicht leugnen, daß ich auch wirkliche Versehen gemacht habe. Doch ist es überflüssig, einem Autor Irrthümer vorzuwerfen, die er selbst schon in demselben Werke eingesehen, eingestanden, und, wenn auch nachträglich, korrigirt hat. Ich hegte anfangs die Vermuthung, ein gewisser Maler Donatello, der für Treviso und Zara Frescobilder in Auftrag bekam, sei identisch mit dem Bildhauer Donatello. Dies erschien mir um so glaublicher, insofern einmal der Bildhauer Donatello in der That auch Maler war, und als solcher 1412 in die Malergesellschaft St. Lucas in Florenz aufgenommen wurde, und insofern er außerdem auch gerade zu derselben Zeit sich im venetianischen Gebiet aufhielt, da ener Maler Donatello seine Aufträge bekam. (1453) Von Dr. Ilg jedoch auf die selbständige Existenz jenes Malers Donatello aufmerksam gemacht, ließ ich meine Annahme fallen, die durch das Zusammentreffen verschiedener Umstände keineswegs abenteuerlich, sondern vielmehr höchst plausibel erscheinen mußte. Gleichwohl kann mir Jansen diesen bereits zurückgenommenen Irrthum nicht verzeihen und benutzt ihn, um mir „Mangel an genauer Prüfung" vorzuwerfen meine „Ueberzeugung" als nicht „maßgebend" darzustellen, obschon ich die Ausdrücke „genaue Prüfung" und „Ueberzeugung" bei einem ganz anderen Anlaß gebrauchte. Eine „genaue Prüfung" jener Fresken war nicht wohl möglich, da sie kaum noch existiren dürften. Oder wird mir Jansen auch noch vorwerfen, daß ich nicht nach Zara reiste, um mich zu „überzeugen"? — Daß Mantegna's „„Malereien deutliche Spuren Donatellischen Einflusses an sich tragen"", wird Jansen kaum zu bestreiten wagen, auch wenn Donatello nur als Bildhauer auf Mantegna eingewirkt haben sollte.

Wenn Jansen mit Vasari: „eher" die zweite und dritte Statue an der Ostseite des Campanile dem Donatello zuschreiben will, statt der ersten und dritten wie ich, so möge er mir das Vergnügen lassen, bei meiner Ansicht zu bleiben. Doch auch hier mögen Photographien entscheiden. — Oder aber ist Jansen ein so untrüglicher Kunstrichter, daß es ein Frevel wäre, „Mißtrauen in seine Kennerschaft zu hegen?" Was bedeutet dann aber das Wörtlein: „eher"?

Jansen wirft mir vor, daß ich das Verhältniß Donatello's zu seinen Mitarbeitern zu wenig beleuchtet habe. Hierüber will ich nicht streiten, da eine Widerlegung von Vorwürfen subeltiver Natur leicht ebenso subjeltiv ausfallen könnte. Doch war ich bedacht, bei meiner Arbeit gerade auf den von Jansen berührten Punkt mein besonderes Augenmerk zu richten. Der Leser urtheile selbst, ob Jansen's Vorwürfe in dieser Hinsicht begründet sind.

Daß ich am St. Marcus des Donatello die Hand Niccolo's von Arezzo nicht nachzuweisen strebte, geschah deshalb, weil ich, wie dies in meiner Schrift hervorgehoben wird, glaube, daß Donatello die Statue ganz neu begann, da die des Niccolo nur $3^3/_4$ Br., die des Donatello dagegen 4 Br. messen sollte, und weil ferner die Statue Donatello's Stil in hervorragender Weise an sich trägt. Warum aber beschenkt uns Jansen nicht einmal mit der ebenso interessanten wie schwierigen Studie darüber, wie viel an dem David des Michelangelo von Agostino d'Antonio di Gueccio herrühre, der denselben Block zuerst in Händen hatte und sich verhieb.

Selbst für den Druckfehler: „Schlange" statt Schlauch, muß ich von Jansen mir Unkenntniß des Latein vorwerfen lassen, obschon ich puer cum utre zweimal „richtig übersetzt" habe. Glaubt denn Jansen selbst an alle seine Ausstellungen, oder „stellt er sich nur so"? Seinen Trumpf spielt aber Jansen mit Folgendem aus: In der von mir angezogenen Einleitung zu Poggio's Leben von Recanati (demselben Passus, wo die besprochene falsche Jahreszahl vorkommt) heißt es, die Statuen, die ursprünglich blos Standbilder des Poggio und Gra=

nozzo Manetti darstellten, seien nach der Zerstörung der Domfaçade zu Aposteln verwandelt und in's Innere des Domes versetzt worden. Ich dagegen sage im Text, Donatello hätte Prophetenfiguren herzustellen gehabt und ihnen zugleich, nach einer von ihm mehrfach beobachteten Sitte, Porträtähnlichkeit mit den beiden Humanisten verliehen. Ich bekenne, daß mir auch hier, bei Verfassung des Textes, das Gedächtniß einen kleinen Streich spielte, indem ich an Stelle der von Recanati genannten Apostel Propheten setzte, und eine schon ursprünglich beabsichtigte Bezeichnung der beiden Porträtfiguren als Heilige annahm, während nach Recanati eine solche erst später stattfand. Zu diesem Irrthum verleitete mich einmal die Thatsache daß mehrere andere Figuren Donatello's, die er für den Thurm ausführte, und die ich unmittelbar vorher nannte, in der That zugleich als biblische Persönlichkeiten (König David und König Salomo) und als Porträts von Florentinischen Bürgern behandelt wurden; ferner eine gewisse Unklarheit, in der uns Recanati über die Art und Weise läßt, wie denn erst nachträglich Porträtfiguren zu Aposteln umgewandelt werden konnten, obwohl diese Statuen doch keinerlei Veränderungen oder Anfügungen wahrnehmen lassen. Die größere Wahrscheinlichkeit eines umgekehrten Verhältnisses ließ mich in der Erinnerung das Verhältniß in der That umgekehrt annehmen, wie es Recanati darstellt. Dieser Gedächtnißfehler giebt aber Jansen noch lange kein Recht, sich über meine Erörterung, über die „geistreiche" Art und Weise, wie damals bedeutende Männer als Modelle zu biblischen Figuren benutzt wurden, lustig zu machen, da ein solches Verhältniß doch durch hinreichende Beispiele festgestellt ist. Wenn Jansen aber gar diese Gelegenheit abermals ergreift, mich wegen Unkenntniß des Latein zu denunciren, so können solche wiederholte Bemühungen, mich bei den Gymnasiasten in Mißkredit zu bringen, nur erheiternd auf mich wirken. Daß aber zugleich Jansen in seiner Kritik wirkliche Verstöße gegen das Latein, sei es nun klassisches oder mittelalterliches, begeht, wie ich oben nachgewiesen habe, was verschlägt ihm das!

Dr. Hans Semper.





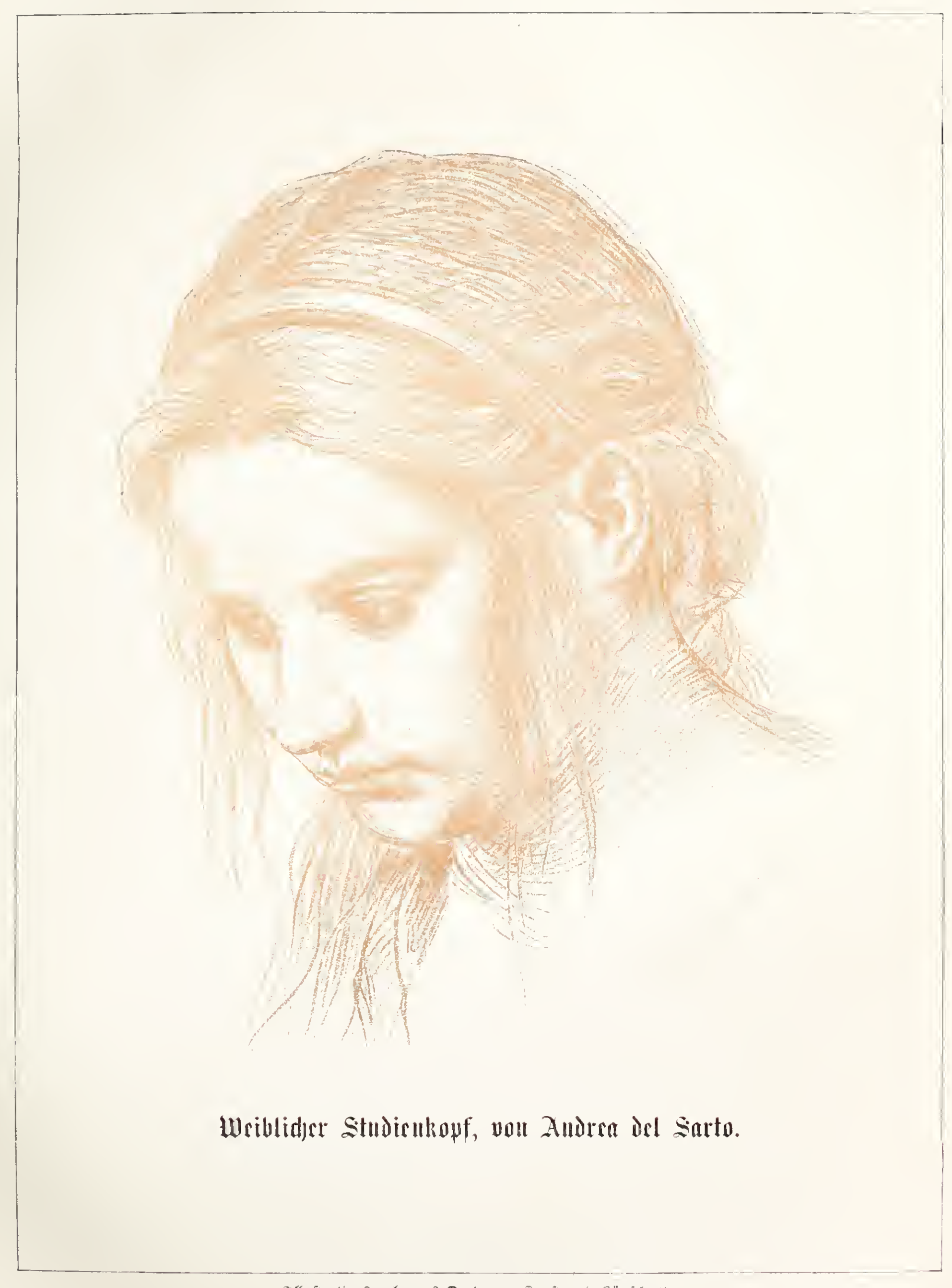
Vom Abendmahl des Andrea del Sarto im Kloster S. Salvi.

Kunstliteratur.

Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit. Biographien und Charakteristiken. Unter der Mitwirkung von Fachgenossen herausgegeben von Dr. Robert Dohme. Mit vielen Illustrationen in Holzschnitt. Leipzig, E. A. Seemann. 3.—19. Lief. 1875—76. 8.

Binnen Jahresfrist, seit wir dieses Werk bald nach seinem Erscheinen hier begrüßten, hat dasselbe einen unerwartet schnellen Fortgang genommen; außer den damals besprochenen zwei Lieferungen liegen jetzt deren siebzehn neue vor. Die rasche Aufeinanderfolge berührt uns deshalb doppelt angenehm, weil wir sehen, daß die Ausführung dabei nicht gelitten hat, und daß der Herausgeber bemüht war, für die zahlreichen Einzelabschnitte, in die das Werk zerfällt, stets die berufensten Kräfte zu finden und zugleich auch den Illustrationen unablässig seine Sorgfalt zuzuwenden. Die diesen Zeilen beigegebenen Proben mögen beweisen, daß seine Bemühungen mit Erfolg gekrönt worden sind. Ist auch noch immer keine völlige Gleichmäßigkeit der Qualität erreicht — und woher diese nehmen, bei der Vielfältigkeit unserer Holzschneiderschulen und Stilrichtungen? — so kann doch ein Fortschritt im Ganzen mit Freude konstatirt werden.

Es ist in der Anlage des Werks begründet, daß die darin geschilderten Schulen und Meister in bunter Reihe aufeinander folgen: heute zwei Niederländer des siebzehnten, darauf ein Italiener des fünfzehnten, dann wieder zwei Dombaumeister des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts. Ohne diesen Wechsel wäre, bei der eingeführten Theilung der Arbeit, nur ein sehr langsames Tempo des Erscheinens möglich. Allmählich setzen sich nun aber die einzelnen Mosaikstücke zu geschlossenen Bildern zusammen. Die deutsche Kunst des Mittelalters und der Renaissance liegt, was Architektur und Malerei anbelangt, bereits nahezu vollendet vor. Außer den früher erwähnten Autoren haben sich Dohme, Rosenberg und Woltmann in diese Aufgabe getheilt. Ebenso ist für die Niederländer bereits rüstig vorgearbeitet. Lemcke hat seine früher schon besonders hervorgehobenen geistvollen Charakteristiken holländischer Genremaler um einige neue vermehrt; A. v. Wurzbach giebt uns eine von tüchtigem Detailstudium zeugende und mit großer Sorgfalt illustrirte Schilderung der niederländischen Landschafts-, See-, Thier- und Schlachtenmaler des 17. Jahrhunderts; für die ältere Zeit sind L. van Leyden von Rosenberg und Quentin Massys von Eisenmann zu nennen (letzterer Aufsatz zum Theil nach einem in Schnaase's Nachlaß vor-



Weiblicher Studienkopf, von Andrea del Sarto.

Illustrationsprobe aus Dohme „Kunst und Künstler".

 Verlag von E. A. Seemann.

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



gefundenen Fragment bearbeitet). Auch die französische Gruppe ist bereits in Angriff genommen, durch Regnet (Poussin, Lebrun, Mignard, Claude und Rigaud) und durch den Herausgeber (Watteau und Boucher), welchen Letzteren die Leser der Zeitschrift unlängst auch auf diesem Gebiete als wohlbewandert kennen gelernt haben. Endlich kommen dazu eine Reihe italienischer

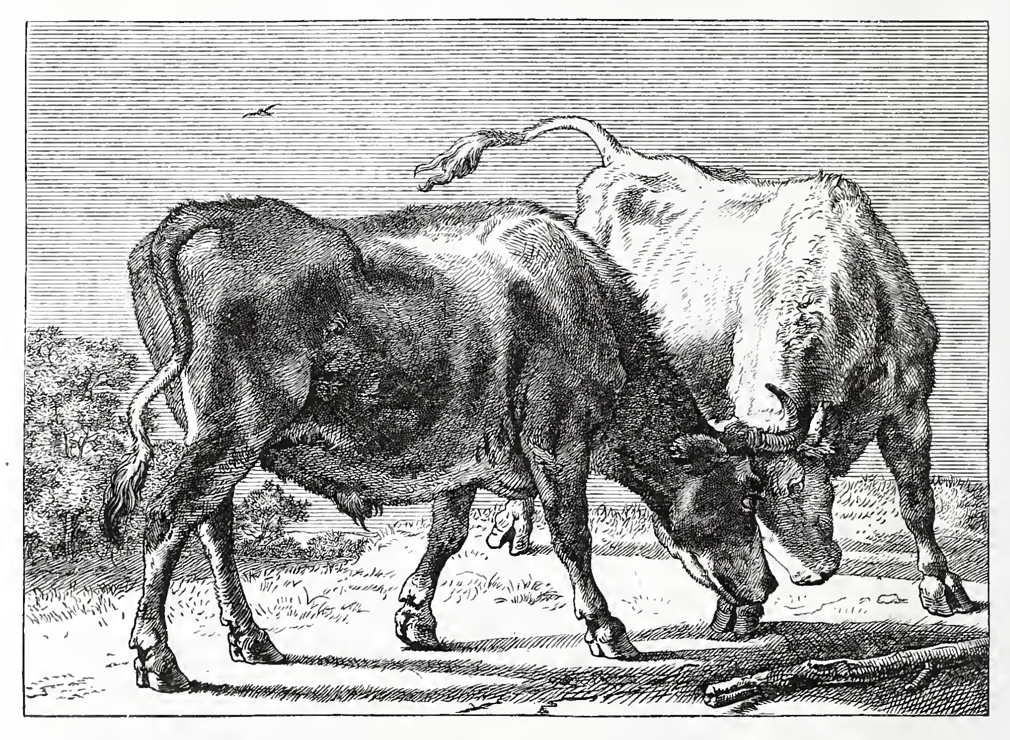


Der Tod als Würger. Von H. Burckmair.

Künstlerbiographien, fast sämmtlich von jüngeren Kunstgelehrten, deren Specialforschungen sie für die Bearbeitung dieser Theile besonders geeignet erscheinen ließen. Dahin gehören die Lebensbeschreibungen und Charakteristiken des Signorelli und Soddoma von R. Vischer, des Fra Bartolommeo von Lücke, des A. del Sarto von Janitschek, Woltmann's Mantegna, Woermann's Masaccio u. A.

Der Stil, der für solche Darstellungen der angemessene ist, erheischt vor Allem volle Herrschaft über den Stoff. Nur wo diese vorhanden, kann die Behandlung diejenige Klarheit und

Lebendigkeit erreichen, welche den guten populären Schriftstellern eigen ist. In der Mehrzahl der vorliegenden Arbeiten finden wir die geforderten Eigenschaften, unter den jüngst erschienenen Heften vorzugsweise in Lücke's Charakteristik des Fra Bartolommeo. In einigen der früheren Abschnitte schien uns zu viel Detail in die Darstellung verwoben zu sein. Kontroversen in solcher Breite zu behandeln, wie es z. B. in Woermann's Masaccio der Fall ist, will uns nicht gerathen erscheinen. Kompilationen, welche nur aus Büchern Zusammengelesenes enthalten, wie sie in dem Werke ebenfalls noch vorkommen, sollten ganz ausgeschlossen sein. Ein Hauptgewicht legen wir auf die vollständige Aufzählung der Werke der Künstler, sowie auf die der Literatur. Nur ist in beiden Rücksichten Kritik das erste Erforderniß. Bei manchen Abschnitten fehlen die Literaturangaben gänzlich; bei anderen sind sie unvollständig. Aus den bisweilen angehängten



Die beiden Bullen von Paul Potter.

Verzeichnissen der Kunstwerke geht nicht immer mit erwünschter Klarheit hervor, wieweit die Autopsie der Verfasser reicht. Wenn z. B. das recht unerquickliche Bild des Belvedere IV, 4) „Tobias mit dem Engel" von Dr. Janitschek noch dem A. del Sarto zugeschrieben wird, so kann das wohl nicht nach eigener Anschauung geschehen sein. Schon Mündler schrieb es, unter Zustimmung Waagen's, mit Wahrscheinlichkeit dem Puligo zu. — Das berühmte Fresco des Weltgerichts von Fra Bartolommeo mit den auf Wolken thronenden Heiligen befindet sich nicht mehr „in einem Seitenhof des Klosters Sta. Maria Nuova", sondern gegenüber in dem neu gegründeten kleinen Museum des Hospitals, welches u. A. auch die schöne Anbetung der Hirten von Hugo van der Goes enthält. — Zu Quentin Massys wäre zu bemerken, daß auf dem Berliner Bilde des h. Hieronymus aus der Sammlung Suermondt (in deren Brüsseler Katalog Hans van Kulmbach genannt), welches Meyer und Bode dem Antwerpener Meister vindicirten, kürzlich die Namensinschrift des Marinus van Reymerswalen entdeckt worden ist. — Die Frage über den „Meister vom Tode Mariä" dürfte wohl noch nicht so ganz entschieden sein, wie Dr. Eisenmann in dem Aufsatz über Quentin Massys annimmt, wenn er den Calcarer Meister Jan Joest ohne Weiteres an die Stelle des bisherigen Anonymus einrücken läßt. Die kürzlich

in dieser Zeitschrift publicirte „Verkündigung" und andere Stücke des Calcarer Altarwerkes, die uns in Photographien vorliegen, zeugen wenigstens nicht für jene Identificirung.

Daß wir solche Einzelheiten bei einem Werke, das in erster Linie für das große Publikum bestimmt ist, überhaupt zur Sprache bringen, mag als Beweis mehr dafür dienen, wie sehr wir die äußerst gediegene und umsichtige Durchführung des Ganzen zu schätzen wissen. Haben doch neben den zahlreichen jüngeren Kräften auch die hervorragendsten Meister des Fachs ihre Mitwirkung an demselben zugesagt! Wir zweifeln nicht daran, daß das Werk nach seiner einstigen Vollendung, der wir es unter frischem Winde zusteuern sehen, eine Zierde unserer volksthümlichen Kunstliteratur bilden werde. L.

Notiz.

Zu der Radirung nach Zwengauer. Neben den Malern, die das Große und Gewaltige als Ziel vor Augen haben, stehen andere, deren Auge feinfühlend genug gebildet ist, auch das Einfache, Anspruchslose schön zu finden und Poesie nicht blos in dem Ueberwältigenden zu sehen. Zu diesen gehört auch Anton Zwengauer. In den Versen Matthisson's:

Wie lieblich sinkt aus unbewölktem Blau
Des goldnen Abends süße Ruh herab!
Ein sanftes Rosenlicht umfließt den Hain,
Mischt mit des Baches Silberwelle sich,
Bepurpurt Berg und Thal und Wiesenflur.
Wie still ist Gottes Schöpfung ringsumher!

möchten wir die Grundstimmung unseres „Abendmalers" ausgesprochen finden. Zwengauer's Seele verlangt nicht nach den mächtigen Wolkenmassen, die Eduard Schleich über der weiten Ebene aufbaut; sein Herz fühlt sich ergriffen von dem Glanze, den die scheidende Sonne über den wolkenlosen Aether gießt, und wenn Nicolas Poussin seine heroischen Landschaften mit Faunen und Nymphen bevölkert und vom Berggipfel den großen Pan die weite Welt überschauen läßt, genügen Zwengauer ein paar Hirsche am Teiche, in dem sich der nahe Wald spiegelt und schwankes Schilf. Und so einfach in den Linien seine Bilder sind, so zart und wahr ist ihr Kolorit. Kein anderer Künstler der Gegenwart versteht es, mit so wenigen Mitteln jene feierliche Ruhe wiederzugeben, welche dem Augenblicke folgt, in welchem die Sonnenscheibe hinter dem Horizont hinabgesunken ist, Keiner jene merkwürdige Klarheit des Himmels auf die Leinwand zu zaubern, die ganz aus Licht gewoben scheint.

Zu den besten Bildern Zwengauer's, in denen seine künstlerische Eigenart entschieden zu Tage tritt, gehört das im Leipziger Museum befindliche, das Louis Schulz nach dem Original radirt hat. Angesichts dieses schönen Blattes müssen wir uns wieder sagen, daß der Zauber der Zwengauer'schen Bilder durchaus nicht ausschließlich in der harmonischen Wirkung des Kolorits allein liegt. Die Nadel des trefflichen Schulz kann dieselbe nur bis zu einem gewissen Grade wiedergeben, gleichwohl fesselt das Blatt jedes künstlerisch gebildete Auge und diese Thatsache kann nur auf Rechnung der Feinheit der Linienführung der Komposition geschrieben werden. Diese Probe beständen nicht alle landschaftlichen Bilder, seit es Mode geworden, eine beliebige Studie in einen breiten goldenen Rahmen zu bringen und sie „Bild" zu nennen. — Anton Zwengauer ist ein Münchener Kind: er ward am 11. Oktober 1810 in der guten Stadt München geboren, die damals noch keine Ahnung davon hatte, daß sie einst den stolzen Titel „Isar-Athen" führen und eines anderen Ruhmes theilhaftig werden würde als dessen, den sie ihrem Biere verdankte. Aber die Zeiten ändern sich, München war Größerem vorbehalten, und als Cornelius an der Spitze der Münchener Kunstakademie stand, da war unter den jungen Leuten, die sich mit den

Antiken abplagten, auch unser Zwengauer. Zu seinem Glücke war er klug genug, einzusehen, daß er nicht zum Historienmaler geboren war und er fand auf seinen Fußreisen im bayerischen Oberland und in Tirol gar Manches, was ihm der Antikensaal nicht hatte bieten können. Die Münchener Akademie hat heute noch keine Landschaftsschule aufzuweisen, geschweige in den zwanziger Jahren. Unser angehender Künstler hatte also ganz Recht, wenn er auf eigene Faust zu lernen suchte, was ihm an der Akademie nicht gelehrt ward; der Kunstverein aber that gar oft seine milde Hand auf, wenn sich Gelegenheit bot, das junge Talent zu fördern, und er war es auch, der dessen erstes, seinen Ruf begründendes Bild: „Mittag auf der Alm", das der russische Kunstfreund Oberst von Barischnikoff erworben, in einer Wiederholung erstand. Es war das 1841 und von da an wurde unser Zwengauer genannt, wenn von den Besten seiner Zeit die Rede war. Und König Ludwig I., der das große Verdienst für sich hat, allen Richtungen des Kunstlebens gerecht worden zu sein, erwarb 1852 und 1856 vom Künstler einen „Herbstabend mit einem Hirsch am Wasser" und einen „Abend auf der Alm" für seine Neue Pinakothek, zu deren Perlen diese beiden Bilder zählen. Zwei Jahre später folgten die „Vier Jahreszeiten", im Besitze eines Hrn. Swertrup in Norwegen. Andere Werke des fleißigen Künstlers finden sich in den Sammlungen weiland des Prinzen Karl von Bayern, des Erzherzogs Franz Karl von Oesterreich, des Herzogs August von Koburg-Gotha, des Grafen Auersperg in Prag, so wie in den städtischen Museen von Prag, Antwerpen, Braunschweig, Hannover, Bremen, Warschau, in New-York 2c., ein schlagender Beweis dafür, daß es dem Künstler in unbefangenen Kreisen zu keiner Zeit an Anerkennung gefehlt hat. Wenn er gleichwohl vor nicht langer Zeit seinen Pinsel ruhen ließ, entschädigt seine neuerlich aufgenommene künstlerische Thätigkeit glücklicher Weise für das damals Versäumte: die Poesie ist ihm treu geblieben. — Nachdem Zwengauer von 1853 bis 1869 als Konservator der Schleißheimer Gemäldesammlung vorgestanden, ward er im letztgenannten Jahre an die Pinakothek in München versetzt, wo er seitdem fungirt.

C. A. Regnet.



Ant. Zwengauer pinx.

L. Schulz sculps.

Das Original im städtischen Museum zu Leipzig.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.



Die deutsche Kunst- und Kunstindustrie-Ausstellung in München.

Von Sigmund Lichtenstein.

Mit Illustrationen.

IV.



Prachtrüstung Kaiser Karl's V. mit Satteldecke vom Anfang des 17. Jahrh. (Aus der k. Sattelkammer zu München.)

Ich trenne mich von den Werken unserer Väter und komme zu den Werken ihrer modernen Nachkommenschaft. Die Trennung von den Meisterwerken der Vergangenheit wird mir nicht leicht. In ihrer Formensprache prägt sich ein ureignes Ich aus; sie strotzen wahrhaft von Lebensfülle und Bewegungsfülle, welche künstlerisch gebändigt und hiedurch zur Ruhe einer einheitlichen und feierlichen Erscheinung gelangt ist; kurz, in der Originalität und Sicherheit der Erfindung und Ausführung offenbart sich ein erstaunliches, ein die moderne Nachkommenschaft beschämendes Können. Diese doch sonst auf ihre Errungenschaften so stolze Nachkommenschaft ist viel zu zaghaft, ihrem ureigenen modernen Selbst zu der ihm angemessenen Formensprache zu verhelfen, so daß sie, um nur überhaupt ein Gesicht zu haben, auf ihrer Selbstflucht sich genöthigt sieht, sich eine Kautschukmaske vorzubinden, aus welcher durch Zerrung die Physiognomien der verschiedensten Völker und Zeitalter herausgebracht werden. Trotzdem dürfen wir uns nicht von der Modekrankheit des Pessimismus anstecken lassen; wir dürfen nicht glauben, die bildenden Künste hätten ihre Ausdrucksmittel so erschöpft, daß keine neuen mehr aufgefunden werden könnten. Es muß mit Liebe und Ausdauer das Neue, was aus den alten Bodenschichten hervorkeimt, aufgesucht und gepflegt werden; dann wird eine Classicität des Modernen nicht ausbleiben, welche der Classicität der Renaissance ebenbürtig sein wird.

Verschaffen wir uns nun einen Ueberblick über die Leistungen der Gegenwart! Den Charakter der italienischen oder den der deutschen Renaissance mit moderem Beigeschmack

tragen die besten der eingerichteten Zimmer. Die beiden Kaisersalons, welche nach Storck's Entwürfen ausgeführt wurden, gehören zu den hervorragendsten Leistungen. Im Salon des Kaisers herrscht ernste, in dem der Kaiserin heitere Pracht. Die vom Plafond, von den Wänden und Einrichtungsgegenständen reflektirten und gefärbten Lichtmassen mischen sich zumal in dem Salon des Kaisers glücklich zu einem malerischen Gesammteffekt. Letzteren scheinen die gegenwärtigen Deutschen trotz aller Lichtfreundschaft leichter bei einem dunklen, als bei einem hellen Grundton des Ganzen zu erzielen. Einen dunklen Grundton finden wir auch in den schönen Kabineten der Wiener Schenzel und Fix, sowie in den Zimmern mehrerer Münchener Aussteller. In dem sehr modernen Kabinet von Schenzel wird der Insasse durch die Anordnung der Möbel und durch den ihn umfließenden malerischen Reiz genöthigt, selbst eine malerische Figur zu spielen. Die mit Recht so populär gewordenen vertäfelten Zimmer der Münchener Pössenbacher und Seidl habe ich schon ausführlicher besprochen. Hieran reiht sich das ebenfalls vertäfelte und gut gearbeitete Speisezimmer von Steinmetz.

Weiter finden wir in der Ausstellung eine Menge von Stoffen zur Bekleidung des Menschen und zur Bekleidung der Fußböden, der Wände und Möbel seines Gehäuses. Vervollkommnung der Technik und vielfach an orientalischen Mustern geschulter Farbensinn macht sich auf dem Bekleidungsgebiete geltend. Haas, Giani, Hlawatsch und Isbary in Wien, Gerdeißen und Ebner und Frl. Jörres mit ihrer trefflichen Schule in München zeichnen sich besonders aus. Auch in der Möbelfabrikation sind bedeutende Fortschritte nicht zu verkennen. Zu den feinsten Möbeln der Ausstellung gehören die von Pallenberg in Köln, welcher mit großem Geschick die Intarsia anwendet; Bembé in Mainz, Schönthaler und Dübell in Wien, Pössenbacher, Steinmetz, Till in München, Weber und Ziegler in Karlsruhe, Barth in Würzburg, Zieger in Berlin, Ziegele in Fürth und so manche noch zeigten ihre Tüchtigkeit auf dem Felde der Kunstschreinerei. Die Zunahme der eingelegten Arbeiten ist auch ein Zeichen der gesteigerten Liebe zu feinerem Farbenspiele. Was die Möbelformen anbelangt, so finden wir eine wahre Musterkarte der verschiedensten Stilgattungen. Daß das Eigene unserer Zeit noch nicht seine charakteristischen Formen gefunden hat, da auf kunstgewerblichem Gebiete die Erfindungslust und die zur Hervorbringung ausgereifter Schöpfungen so nöthige Geistessammlung fehlt, das ist, mit Polonius zu reden, der Defektiv-Effekt des Modernen.

Imitation und wieder Imitation finden wir auch an den Oefen. Etwas Modernes hat ein Kaminofen von Seidel in Dresden in seinem schlanken und eleganten Bau. In erfreulicher Weise hebt sich die Majolikafabrikation in Liboje bei Cilli, in Berlin, Dresden, Nürnberg. Die Gefäße von Schütz in Liboje entzücken durch ihre Farbe; die Berliner Ewald, Ende und Ravené haben in kurzer Zeit Bedeutendes geleistet; die Zeichnung der Ornamente hat einen viel keckeren freieren Zug, als wir ihn sonst an Berliner Erzeugnissen gewohnt waren. Merkelbach in Grenzhausen und Villeroy und Boch in Mettlach haben sehr gut gearbeitete Krüge und Fliese ausgestellt. Die Glasindustrie ist am vorzüglichsten durch Lobmeyr repräsentirt. Seine Meisterschaft in der Krystallschleiferei und in der Herstellung irisirender Gläser, sowie sein Streben nach echt künstlerischer Formengebung verdiente die allgemeine Anerkennung, welche ihm zu Theil wurde.

Von der zerbrechlichen Waare wenden wir uns zu den Metallarbeiten. Aus edeln und unedeln Metallen ist Edles geschaffen worden. Wir ergötzen uns an der Poesie eines Kinderfrieses an einem Schmuckkästchen von Fritz von Miller; in mannigfaltigen Stellungen

und in schönem Rhythmus bewegen sich die kleinen Leute zur Hochzeitsfeier. Auch König's schöner Schmuckkasten ist ausgestellt. Schmucksachen von schönen Formen und vorzüglicher Arbeit sehen wir von Halbreiter und Leigh in München und von Bacher in Wien. Reich-ausgestattete Tafelaufsätze haben der frisch und stark die Formen empfindende Harrach, dann Wollenweber und Hausinger in München, Winter in Nürnberg, Sy und Wagner und Vollgold in Berlin ausgestellt. Seine Meisterschaft in der Kunst des Ciselirens zeigt Joseph Seitz an einem prächtigen Album, an welchem leider die für sich trefflichen Bilder von Franz Adam zu großen Raum beanspruchen. Aus Hanau, wo die Fabrikate allmählich unter Fischbach's Einfluß mehr künstlerisches Gepräge erhalten, und aus Schwäbisch-Gmünd kamen auch gute Arbeiten.

Die edle Kunst des Emaillirens und Niellirens wird am trefflichsten von den Wienern Ratzersdorfer, Kleeberg, Lustig und Vidor und dann von Ravené in Berlin gehandhabt. Das Vorzüglichste in Bronzearbeiten leisten Hollenbach und Hanusch in Wien. In Bezug auf Schlosserarbeiten steht Kühnschert in Dresden in erster Linie; es folgen Milde und Wilhelm und im Eisenguß Waagner in Wien und die Werke in Wasseralfingen, Ilsenburg, Wilhelmshütte, Lauchhammer und Mägdesprung.

An der Spitze der Portefeuillefabrikation stehen Klein, Groner, Wunder und Kölbl und Pollak in Wien. Von Bucheinbänden liefern unter Anderen Spemann in Stuttgart, Seemann, Dürr, Velhagen und Klasing in Leipzig, Bruckmann in München, Andresen in Rom Gutes.

Merkwürdigerweise begegnen wir mitten in der deutsch-nationalen Ausstellung einer Reihe französischer Erzeugnisse, welche zu lehrreichen Vergleichungen die Veranlassung geben. Jene Erzeugnisse kommen zwar aus der Fabrik von Christofle u. Comp. in Karlsruhe, haben aber offenbar ein französisches Gepräge. Auf einem einzigen Tisch finden wir verführerische Proben des modernen Eklekticismus mit französischem Zuschnitt in der Formengebung und mit französischer Färbung. Motive aus Japan und China wechseln mit Motiven, welche dem Hildesheimer Silberfund und der Zeit Ludwig's XVI. entnommen sind. Aber die französische Art beherrscht und durchdringt den Mischmasch. Alles scheint bei den Franzosen der graziösen Repräsentation der Persönlichkeit zu dienen, sei es ein Bestandtheil der Tracht oder seien es handliche Gefäße oder sonstige Einrichtungsgegenstände, welche zur Behausung gehören. Da steht z. B. ein Service vor uns; der graziös gebauten Karaffe ist anzusehen, daß sie, wenn sie während des Gebrauches in der lebendigen Hand hängt, für diese letztere ein Schmuckgegenstand ist, wie der Ring, welcher den Finger, oder wie das Bracelet, welches den Arm umspannt. Es scheint überhaupt bei den Franzosen der Begriff des Schmuckgegenstandes ein viel weiteres Gebiet zu umfassen, als bei uns. Sie vergegenwärtigen sich offenbar weit mehr den Umstand, daß der Gebrauchsgegenstand eben zum *persönlichen* Gebrauch da ist, daß er dazu dienen kann, wenn auch nur für kurze Zeit die ihn handhabende Persönlichkeit zu schmücken. So wird der Gebrauchsgegenstand zum Schmuckgegenstand für die Person. Bei uns hingegen wird der Gebrauchsgegenstand, auch wenn er ein kunstgewerbliches Erzeugniß sein soll, zu abgelöst von der lebendigen Persönlichkeit, welcher er dienen soll, gedacht. Die Schuld trägt zum großen Theil die bisher herrschende deutsche Schulschablone, welche sich Alles nach Einem Schnitt denkt, und welche nicht individualisirt, sondern uniformirt. Das geht so weit, daß selbst die Schmucksachen ohne Beziehung zu den lebendigen Menschen, welche dieselben an sich tragen sollen, komponirt und verfertigt erscheinen. Man denke nur an

die Unzahl von goldenen Broschen. Was hängen da für todte unbelebte Massen an den Kleidern! Das Gold sieht starrer aus als Eisen an alten Arbeiten, als ob zu seinen charakteristischen Eigenschaften gar nie die große Dehnbarkeit und Biegsamkeit gehört habe; darum fehlt in Form und Behandlung jenes Schmuckgegenstandes jede Anschmiegung an den Körper, jeder Anklang an die frische Elasticität der Haut und an die Biegsamkeit und Schmiegsamkeit der Kleiderstoffe. Es fehlt in den meisten Fällen bei den festgesteckten Broschen die Beziehung auf die Stelle des Körperbaues, an welcher sie angebracht werden, die Beziehung auf die zwei Körperhälften, deren Mitte sie schmücken. Von letzterer aus sollten die entsprechenden Zierformen sich nach rechts und links ausbiegen, wie umgekehrt bei einem Halsgehänge die Kette von rechts und links herabkommt, während die Mitte durch den daran hängenden Schmuckgegenstand markirt wird.

Die Beziehung der Schmuckgegenstände auf die lebendigen Menschen, welche sie tragen sollen, ist nun weder specifisch französisch, noch englisch oder deutsch; aber die Franzosen wissen diese Beziehung am besten zu versinnlichen. Das ist eine der Ursachen, warum sie mit ihrer Kunstindustrie den Weltmarkt beherrschen. Die verschiedenen Typen des Wuchses und der Hautfarbe finden das Passendste für sich, als sei bei der Verfertigung der Schmucksachen an die Figur, an das Aussehen der auswählenden Personen gedacht worden. Bei uns giebt es vorzügliche Arbeiten; das kann und darf nicht geleugnet werden. Aber die Schwächen der Massenproduktion sind aufzudecken, damit wir vorwärts kommen, damit wir eigenartig schaffend den Dingen, welche den lebendigen Menschen schmücken sollen, auch des Lebens Schönheit aufprägen.

Nach einem Gesammtüberblick über die kunstgewerblichen Erzeugnisse der Gegenwart muß nun Folgendes zugestanden werden: Es sind Fortschritte gemacht worden in technischen Manipulationen, in harmonischer Farbenzusammenstellung, in der Rhythmik der Gliederung an den verschiedensten Geräthschaften, in geschmackvoller und stimmungsvoller Ausstattung ganzer Wohnräume. Es wird den Vorbildern, welche uns die Vergangenheit vererbt hat, viel abgelernt. Was aber den mustergiltigen Vorbildern viel zu wenig abgesehen wird, das ist die Einheit der Konception und Ausführung, sowie die hiermit zusammenhängende Großzügigkeit der Profilirung und der Verzierungen. Die volle Einheit der Konception leidet schon darunter, daß man zusammensucht, was man von den überlieferten Vorbildern brauchen kann, ohne mit der Freiheit und Ursprünglichkeit damit zu schalten, wie die Meister der Renaissance mit dem, was sie dem klassischen Alterthum entlehnten, geschaltet haben. Es ist begreiflich, daß das noch so glücklich Zusammengesuchte und Zusammengestellte nicht so ursprünglich, so groß und so lebensfrisch aussehen kann, wie die Schöpfung desjenigen, welcher diese aus seiner Originalität und aus der Originalität seines Zeitalters hervorholt.

Ist jedoch unter die überlieferten Formen einmal etwas gemischt, was frisch aus dem Leben gegriffen und originell empfunden ist, so fehlt in der Regel die organische Verbindung mit der Anordnung des Ganzen. So mancher Schrank, so manches Buffet, so manches Gefäß in der Abtheilung der modernen Arbeiten bezeugten die Wahrheit des Gesagten. Verschuldet werden die gerügten Mängel durch die Verkümmerung des Sinnes für die Einheit des Ganzen, mit welchem zugleich der Sinn für die Großzügigkeit verkümmern muß. Dieser Punkt verdiente schärfer in's Auge gefaßt und eingehender erörtert zu werden. Denn, wenn jener Sinn schlummert, muß man ihn wachrufen, und zwar mit dem Weckruf theoretischer Erörterungen, welche dem wachen Bewußtsein und zu-

gleich der Phantasiethätigkeit ihren Ursprung verdanken. An dieser Stelle will ich nur auf Einiges aufmerksam machen.

Wenn ein Kunstwerk einen besonders starken Eindruck auf uns macht, wenn es uns aus dem Vollen geschöpft und einheitlich vorkommt, dann entschlüpfen uns wohl die Ausdrücke: das sieht wie gewachsen aus, oder: das ist lebendig, das wächst, das wird immer



Schmuckkästchen von W. Jamnitzer. (Aus dem „Grünen Gewölbe.")

größer vor unseren Augen. Vornehmlich die beiden letzten Ausdrücke werfen durch ihren Zusammenhang ein Licht auf die Bedeutung der Großzügigkeit. Ich sage, durch ihren Zusammenhang; „Wachsen" ist ja für uns immer ein „Größerwerden". Was hat das aber mit einer Vase, mit einem Buffet oder mit einem anderen kunstgewerblichen Erzeugniß zu thun? Sehr viel. Nehmen wir einmal ein Buffet mit seinen zwei Hauptabtheilungen. Mögen an diesem zu gesimstragenden Stützen Pfeiler, Pilaster, Säulen, Halbsäulen oder Karyatiden verwendet sein, so müssen die Stützen des unteren Theiles

mit jenen des oberen für den Blick so korrespondiren, daß das Ganze als einheitlicher Stufenbau der Bekrönung entgegen in die Höhe zu wachsen scheint. Ohnedies wirkt die Bekrönung nur dann ihrer Bestimmung gemäß als Bekrönung des Ganzen, wenn die einzelnen Theile ihr stufenförmig zustreben und den Blick zu ihr emporleiten. Wie oft wird dagegen gefehlt! An manchem Buffet erscheint der obere Theil zusammenhangslos auf den unteren aufgesetzt, wodurch das Ganze viel kleiner erscheint als es ist, wie das oft auch bei modernen Gebäuden von kolossalem Umfang der Fall ist. Der Eindruck eines kräftigen Wachsthums und einer unseren Sinn ausdehnenden Großzügigkeit kann durch die angebrachten Verzierungen wesentlich verstärkt werden, zumal, wenn deren Bedeutung mit der Bedeutung und Thätigkeit der konstruktiven Theile in lebensvolle Beziehung gebracht wird. So könnten die Flächen von zwei, selbstverständlich symmetrisch geordneten, aufwärtsstrebenden und lasttragenden Pilastern mit Kinderfiguren, Bergknappen, Thieren u. s. w. belebt werden, welche an emporwachsenden Pflanzen hinaufklettern; die oben Angekommenen eilen auf dem von den Pilastern getragenen Fries auf einander zu, um sich in der Mitte desselben zu begegnen, während sie vorher durch den die Pilaster trennenden Zwischenraum auch getrennt bleiben mußten. Wie ein durch die Architektur gegebener Raum, z. B. ein Giebel oder ein Zwickel auf die Erfindungskraft des Malers oder Bildhauers wirkt, so sollten auch an Geräthschaften die Funktionen der einzelnen Glieder, aus welchen sich das Ganze entwickelt, sowie solche Anordnungen wie die symmetrische Anordnung die Phantasiethätigkeit befruchten. Noch unabgenützte Motive gäbe es in Menge für die Verzierung von Kaminen, Gewehrschränken, Gefäßen u. s. w. Es käme auf die bezeichnete Art ein neuer, frischer und volksthümlicher Geist in die Arbeiten. Die reichere Anwendung des figürlichen Schmuckes würde dabei schon deshalb zur Entwickelung des Sinnes für den Anschein des Gewachsenen und für Großzügigkeit beitragen, weil zumal in dem Formenschwung der menschlichen Gestalt die mannigfaltigste Bewegungsmöglichkeit und die Möglichkeit der verschiedenartigsten Kraftäußerung vorhanden ist. Der Mensch scheint durch seine Kraftäußerung sich auszudehnen, zu wachsen, größer zu werden, und mit ihm scheint auch der ihn umgebende Raum, welchen er zur Ausführung seiner Bewegungen braucht, zu wachsen und größer zu werden. Kommen die Figuren aus Gewächsen hervor, so ist hiermit eine Steigerung, ein sichtbares Crescendo der Lebendigkeit gegeben. Wenn also die einzelnen Glieder durch ihre Verzierungsweise größer erscheinen, so wird auch der ganze einheitliche Aufbau den Blicken größer und nicht kleiner vorkommen, als er wirklich ist.



Das Bühnenfestspiel in Bayreuth.

Von Oskar Berggruen.

Mit Illustrationen.

II.



Wotan als Wanderer.

Indem wir zur Beleuchtung der Frage schreiten, wie weit der Reformversuch Wagner's in Bezug auf den musikalischen und scenischen Theil der Aufführungen gelungen ist, und in wie weit, von Dichtung und Komposition abgesehen, die Wagner'sche Einrichtung des Theaters sich als dem Genusse des dramatischen Kunstwerkes dienlich erwiesen hat, wollen wir zunächst feststellen, daß wir, so sehr auch das poetische und musikalische Gebiet zu einem Excurs locken, uns innerhalb jener Grenzen halten müssen, welche Zweck und Raum dieser Zeitschrift uns setzen. Dennoch können wir nicht umhin, kurz zu untersuchen, welche Bedeutung der Musik und den bildenden Künsten in Richard Wagner's musikalischem Drama zukommt, da eine richtige Erkenntniß dieser Bedeutung nöthig ist, um die früher erwähnten Momente sachgemäß zu beurtheilen.

Welche Stellung Richard Wagner zu der bisherigen „Oper" einnimmt, und was er mit seinem „musikalischen Drama" bezweckt, dürfen wir als vollständig bekannt voraussetzen. Wir dürfen daher sofort daran erinnern, daß die Musik an sich in Richard Wagner's musikalischem Drama gegen das Wort, gegen das Gedicht mehr in den Hintergrund treten muß, als bei den herkömmlichen „Opern". Während bei den letzteren der scenische Aufbau und der „Text" des Libretto darauf angelegt sind, der Orchestermusik und dem Gesange

einen recht weiten Spielraum zu lassen, so daß die Musik als solche der Handlung und dem Gedichte vorgeht; während in den „Opern" das dramatische Gefüge so lose, der Sinn des gesungenen Wortes so gleichgiltig ist, daß man einzelne „Trinklieder", „Serenaden" und ähnliche nach der Schablone angefertigte Nummern in der Regel nach Belieben „streichen" oder „einlegen" kann, bildet in Richard Wagner's musikalischem Drama das Gedicht den Mittelpunkt des Kunstwerkes, und die Mitwirkung der Musik sowie der bildenden Künste dient blos dazu, das Drama auf jenen Höhepunkt der ästhetischen Wirkung zu heben, welcher dem gesprochenen Worte allein nicht erreichbar ist. In dem Kunstwerke Richard Wagner's geht die dramatische Poesie eine weit innigere Verbindung mit der Musik ein, sie stützt sich in weitaus größerem Maße auf die bildenden Künste, als dies bei der landläufigen „Oper" der Fall ist; dennoch aber ist sie dort den Schwesterkünsten weit mehr übergeordnet als hier, weil sie eben im musikalischen Drama die Anwendung dieser Schwesterkünste herbeiführt und im Einzelnen motivirt, während sie in der „Oper" kaum mehr als den Vorwand für einzelne Musikstücke, für einzelne Scenen abgiebt. Dieses Verhältniß muß bei Beurtheilung der Brauchbarkeit der Wagner'schen Theatereinrichtung wohl beobachtet werden, weil man sonst zu falschen Argumenten, zu falschen Resultaten gelangt. So wurde, was die Musik betrifft, dem unsichtbaren Orchester vorgeworfen, daß es an Glanz und Kraft dem offenen bedeutend nachstehe, und einer der bedeutendsten deutschen Musikschriftsteller glaubte insbesondere hervorheben zu sollen, daß der „Walkürenritt" und der „Feuerzauber", diese „zwei Prachtstücke kühner Tonmalerei", in Bayreuth wegen des „mystischen Abgrundes" nicht „entfernt den hinreißenden Glanz und Schwung eines freistehenden Orchester-Koncertes" erreicht hätten. Gewiß, das freie Orchester wirkt stärker; allein stellt, so fragen wir, die Aufführung des Drama's an die Orchestermusik keine anderen Anforderungen als das Koncert? Muß die Orchestermusik nicht stärker da hervortreten, wo sie so zu sagen die „erste Violine spielt", wo sie um ihrer selbst willen als „Prachtstück" hervorgebracht wird, denn dort, wo sie nur berufen ist, den Eindruck eines scenischen Bildes, eines motivirten und motivirenden dramatischen Momentes durch die Macht der Töne zu vervollständigen, ihn zu heben? So wenig man von einem Frescogemälde, das monumental wirken soll, die Feinheit der Pinselführung verlangen kann, die man bei einem Kabinetbild beansprucht, so wenig berechtigt ist die Forderung, daß das Orchester im musikalischen Drama koncertant wirke, da im Gegentheile seine Aufgabe darin besteht, sich dem gesungenen Worte unterzuordnen, es musikalisch zu illustriren und zu ergänzen. Diese wohlverstandene Aufgabe hat aber das „unsichtbare Orchester" in Bayreuth glänzend gelöst, und man ist erst im „Nibelungentheater" inne geworden, wie unbegründet der gewöhnliche Vorwurf ist, daß Wagner der menschlichen Stimme einen schweren Kampf gegen das Orchester zumuthe. Denn obschon er in der Tetralogie von allen Farben der orchestralen Palette den reichsten Gebrauch gemacht, ja durch die vielbesprochenen „Tuben" sie sogar vermehrt hat, sprachen in Bayreuth die Stimmen leicht an und beherrschten das Orchester mühelos selbst an jenen Stellen, wo dieses mit aller Kraft eintrat. Auch konnten wir nicht finden, daß die Orchestereffekte an Klarheit, Glanz und Wirksamkeit irgend eine Einbuße erlitten hätten, trotzdem sie natürlich nicht in jener absoluten Tonstärke hervortraten, wie bei dem offenen Koncertorchester. Und daß selbst in Bezug auf die Tonstärke nichts zu wünschen übrig blieb, bewies am besten die Trauermusik, welche Siegfried's Leichenzug begleitet — ein Orchesterstück von einer heroischen Herrlichkeit, wie sie unter allen bisherigen Komponisten nur noch Beethoven

Jos. Hoffmann pinx

H. L. Fischer sculp

VOR DER HALLE DER GIBICHUNGEN.

Wagner, Götterdämmerung, II. A

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.



erreicht hat. Keiner von den Theilnehmern des Festspieles, welcher dieses Tongemälde unter Richard Wagner's Leitung bei dem Koncerte des Wiener Wagner-Vereines im Jahre 1875 gehört, konnte finden, daß es da, von dem offenen Orchester vorgetragen, eine größere musikalische Wirkung gemacht habe, als in Bayreuth; daß aber das unsichtbare Orchester als Begleitung zu dem scenischen Bilde eine ungleich mächtigere Stimmung, einen überwältigenderen poetischen Eindruck erzielte, brauchen wir kaum zu erwähnen. Es handelt sich eben nicht um für sich bestehende „Prachtstücke“ für das Koncert, sondern um Tonbilder, welche einen ganz bestimmten dramatischen Hintergrund zu schmücken berufen sind, und die von demselben losgelöst eigentlich gar nicht hervorgerufen werden sollten. Niemand hat dies besser begriffen als Richard Wagner, der sich bekanntlich immer sträubte, solche losgerissene „Prachtstücke“ zu produciren und nur schweren Herzens sich dazu entschloß als „das Gemeine, das uns alle bändigt“, als die leidige Nothwendigkeit der Herbeischaffung der Mittel für sein Unternehmen ihn dazu zwang. Dennoch steht heute über allem Zweifel fest, daß das unsichtbare Orchester die Aufgabe, die ihm Richard Wagner gesetzt hat, vollkommen erfüllt, und daß selbst in der gewöhnlichen „Oper“ die Reform, deren äußere ästhetische Berechtigung wir bereits früher in diesen Blättern hervorgehoben haben, eingeführt werden sollte, da die ästhetische Wirkung auch der „Oper“ durch die Unzukömmlichkeiten des sichtbaren Orchesters in hohem Grade beeinträchtigt wird.

* * *

Kaum geringere Beachtung, als der musikalischen, hat Richard Wagner der malerisch-dekorativen Seite des Festspiels gewidmet. Ist es schon eine außergewöhnliche, von den zunftmäßigen Konsumenten des Papiers mit und ohne Notenlinien für den Druck scheel angesehene und scharf bekrittelte Erscheinung, daß ein „Kapellmeister“ und ein „Komponist“ zugleich dramatischer Dichter zu sein und sich sein „Textbuch“ selbst zu „schreiben“ so frei war: so darf man billig noch mehr darüber staunen, daß der Dichter-Komponist auch für die malerisch-dekorative Darstellung seiner scenischen Gebilde einen so untrüglichen Blick und ein so klares Verständniß, mit einem Worte: daß er zugleich ein so großes Regietalent besitzt. Der früher angeführte geistvolle Musikschriftsteller, ein principieller „Anti-Wagnerianer“, behauptet sogar, daß von der „malerischen Phantasie, die in Wagner rastlos arbeite, zu mancher Scene der erste Anstoß ausgegangen zu sein scheine.“ Es ist denn doch eigenthümlich, daß alle diese Herren sich bemühen, Wagner's vielseitige, fast universelle Begabung fein säuberlich in die hergebrachten Kategorien zu zerlegen und eine Seite derselben gegen die andere abzuwägen, statt frank und frei herauszusagen, daß die durch das Prisma ihrer Kritik zerlegten Strahlen des Wagner'schen Genius in ihrer Vereinigung die ihm eigenthümliche dramatische Begabung bilden und von ihr Licht und Glanz empfangen. Als echter Dramatiker setzt eben Richard Wagner seine Scenen nicht durch einen abstrakten Gedankenproceß zusammen; er arbeitet nicht deduktiv, sondern intuitiv und sieht, wenn er eine Scene entwirft, dieselbe sofort im Geiste vor sich. Ihm ist das Scenarium nicht das trockene Skelet, das er mit Worten und Tönen zu umkleiden unternimmt, sondern ihm bietet es sich sofort in der Gestalt von Bildern, und insofern ist es richtig, daß die malerische Phantasie rastlos in ihm arbeite. Daß sie aber nur im Verein mit der dramatischen Phantasie schafft, dies darf nie und nimmer übersehen werden. Deshalb ist es uns unfaßbar, wie der erwähnte Kritiker sich zu der Behauptung versteigen konnte: „Betrachtet man die Photographien der von Joseph Hoffmann so poesievoll

erfundenen Dekorationen, so geräth man unwillkürlich auf den Gedanken, es mögen in Wagner's Einbildungskraft zuerst solche Bilder aufgestiegen sein und dann die entsprechende (sic!) Dichtung und Musik nachgezogen haben." So geistreich-phantastisch dieser Ausspruch uns vor Augen führt, wie etwa, nach Art der modernen Schöpfungstheorien, in Wagner's Gehirn die „Urnebel" aufsteigen, sich zu poesievollen Bildern zusammenballen und aus unbekannten Regionen dramatische Dichtung und Musik zu sich locken: so paradox und verkehrt erscheint er bei näherer Prüfung. Nicht die malerische Phosphorescenz des Wagner'schen Gehirns, wenn wir uns so ausdrücken dürfen, ruft in demselben Dichtung und Musik wach, sondern die dramatische Konception stellt sich offenbar zunächst ein; sie ist es, die in Tönen sich ausspricht, in scenischen Bildern sich verkörpert. Und deshalb ist das Wagner'sche Scenarium ebenso geeignet, dem ausführenden Künstler den klaren Weg zur Hervorbringung stil- und poesievoller, der dramatischen Situation entsprechender Dekorationen zu zeigen, wie die geschriebenen Noten den ausführenden Musiker anweisen, jene Töne, welche dem Meister vorschwebten, in die Wirklichkeit zu rufen.

Diesen Umstand hat der Wiener Landschaftsmaler Joseph Hoffmann, welchen Geist, Wissen und Kunsteifer ebenso auszeichnen wie ein vollendetes technisches Vermögen, und den Richard Wagner anfänglich dafür gewonnen hatte, die Dekorationen und Kostüme zu entwerfen, gehörig zu benutzen verstanden. Leider haben Verhältnisse, deren Erwähnung nicht hierher gehört, es mit sich gebracht, daß die Dekorationen von den Gebrüdern Brückner in Coburg wohl nach den Hoffmann'schen Entwürfen, nicht aber unter seiner Leitung ausgeführt wurden und nicht zu jener Vollendung gelangten, die sie unter der koloristisch so feinfühligen Hand ihres Urhebers sicherlich erreicht haben würden. Besonders hat man sich Fehler in der Beleuchtung und Nachlässigkeiten in der technischen Herstellung der Bilder zu Schulden kommen lassen. Dennoch machten die in großem Stile gehaltenen, durchaus originell und poetisch gedachten, sowie mit geschickter Benutzung positiver Anhaltspunkte dem Geiste der idealen Heroenzeit des Drama's anempfundenen scenischen Kompositionen meist einen tiefen Eindruck, und wenn man die Photographien der Hoffmann'schen Entwürfe jetzt ansieht, wo die einzelnen Mängel der Ausfühung dem Gedächtnisse entschwunden sind, so kann man nicht umhin, zuzugeben, daß das „Nibelungentheater" in Bezug auf die Dekorationen im Großen und Ganzen gehalten hat, was es versprochen. Eines der schönsten Bilder: die Scene vor der Halle der Gibichungen aus dem zweiten Akte der „Götterdämmerung" bringen wir in trefflicher Nachbildung von H. L. Fischer als Probe der Hoffmann'schen Entwürfe und bedauern lebhaft, sie nicht in ihrer Totalität vervielfältigen zu können. Einzelne derselben, wie der Grund des Rheines, das Innere des Hauses Hunding's, die Halle der Gibichungen mit der herrlich dargestellten Rheinlandschaft und noch manche andere gehören in der That zu dem Besten, was die Dekorationsmalerei überhaupt leisten kann. In dem durch den „mystischen Abgrund" in eine ideale Ferne gerückten Rahmen des Prosceniums und in dem völlig verdunkelten Saale — ebenfalls ein höchst glücklicher Reformgedanke Wagner's — machten diese Dekorationen trotz der Mängel der Ausführung einen höchst poetischen, stimmungsvollen Eindruck.

Auch die Hoffmann'schen Entwürfe zu den Kostümen, die zu sehen uns gegönnt war, verriethen durchweg den denkenden, forschenden, mit Geist, Geschmack und Kenntniß gestaltenden Künstler. Bei den Kostümen war die Schwierigkeit, im Geiste einer, nach Wagner's eigenem Ausdruck, „jeder Erfahrung, oder Anknüpfung an eine Erfahrung fernliegenden Kultur-Epoche" zu erfinden, natürlich bedeutend größer, als bei den Dekorationen.

Dennoch hat Hoffmann seine Aufgabe glücklich gelöst und auf Grund sorgfältigster Detailstudien der nordischen und keltischen Funde, sowie überhaupt der Fundstücke aus der Bronzezeit seine Figurinen in Gewändern, Schmuck und Waffen derart gehalten, daß sie in der Ausführung durchweg einen unseren Vorstellungen von jener Kulturepoche adäquaten und zugleich einen malerisch-gefälligen, harmonischen Eindruck gemacht haben würden. Daß Hoffmann hauptsächlich der Bronzezeit seine Motive entnahm, ist vollständig gerechtfertigt, da wir in unseren gewöhnlichen Vorstellungen die Geltungsepoche des germanischen Mythos in die Kulturperiode der Bronze zu verlegen geneigt sind, und der germanischen Götterwelt sonach mit eben jener künstlerischen Naivetät Waffen, Schmuck und Bekleidung der Bronzezeit beilegen können, mit der die alten Griechen in der Art ihrer eigenen Zeit die in ihrer Vorstellung lebenden Bewohner des Olympos auszustatten pflegten. Auch Professor Carl Emil Doepler in Berlin, dem die Anfertigung der Kostüme übertragen wurde, stützte sich zunächst auf Motive der Bronzezeit. Einem interessanten Schreiben desselben an den Herausgeber dieser Blätter entnehmen wir, daß er die Frage nach dem der Dichtung angemessenen Stile der Kostüme reiflich erwogen habe und diesbezüglich mit Richard Wagner in Verkehr getreten sei. Der Meister äußerte sich nicht positiv, sondern erklärte, nachdem er die Schwierigkeit der Aufgabe auseinandergesetzt, daß er in seiner Dichtung dem Künstler ein eigenthümliches Feld, sowohl für geistvolle Komposition wie für Erfindung offen gelassen habe; doch bemerkte er, daß er, von dem verhältnißmäßig späten Auftauchen der Odinssage ganz absehend, Odin als Urgott annehme und den Vorgang „in die Zeiten der ersten Wanderungen arischer Völkerschaften verlegt wissen wolle". Doepler ging nun an das Studium der einschlägigen Literatur, und da fand er sich bald „in nicht geringer Verlegenheit der Thatsache gegenüber, daß das stählerne Schwert Nothung in dem Gedichte eine so große Rolle spielt, und daß an manchen anderen Stellen Eisen und Stahl ausdrücklich genannt werden." So konnte also Doepler „mit dem besten Willen über die Eisenzeit nicht zurückgreifen"; er nahm aber an, daß der Gebrauch des Goldes den Germanen um jene Zeit allenfalls unbekannt gewesen sei und schöpfte in Bezug auf Schmuck und Ornament aus dem Schatze bronzener Erzeugnisse, welche die Museen in Berlin, München, Mainz und vor Allem in Kopenhagen enthalten. Diese Fundstücke glaubte er mit Recht ohne Rücksicht auf ihre, ohnehin schwer bestimmbare Ursprungszeit benutzen zu dürfen, sofern ihr Charakter ein germanischer ist. Bezüglich der Gewänder benützte er die livländischen Funde, wobei ihm die Reste ornamentirter Stoffe, unter denen einige sogar eingewebte Bronzeperlen enthalten, Anhaltspunkte zur reicheren Gestaltung der Uebergewänder und Mäntel boten. Die Schwerter, Beile, Dolche und Ketten, sowie die Steinwaffen der Nibelungen konnten den vorhandenen Funden streng nachgebildet werden, ebenso die runden Schilder und Helme; nur der geschlossene Helm Brunhilde's, dessen „engende Brünne" mit dem Schwerte Nothung zerschnitten wird, mußte frei erfunden werden, da ein geschlossener keltischer Helm nicht aufgefunden worden ist und diese Helmart vor der römischen Kaiserzeit in Deutschland kaum bekannt gewesen sein dürfte.

Auf dieser Grundlage machte sich Doepler mit großer Sorgfalt — er hat mit Hilfe seines Sohnes gegen 500 Spezial-Zeichnungen angefertigt — an seine Arbeit, und es gelang ihm in der That, Kostüme herzustellen, die im Großen und Ganzen angemessen und von malerischer Wirkung waren. Jedoch scheint es uns, daß er in Bezug auf den Schmuck zuviel des Guten gethan habe, wenngleich dabei die aus den Funden bekannten

geometrischen Formen und das merkwürdige Spiralmotiv der Bronzezeit geschickt benutzt worden sind. Gleich im „Rheingold“ traten Fricka und Freia gar zu schmuckbehängt auf die Bühne, und in den einzelnen Zierrathen war zu wenig Abwechselung geboten, obwohl gerade in dieser Beziehung das „Museum for nordiske Oldsager“ in Kopenhagen schier unerschöpfliche Schätze bietet und insbesondere herrlich geformte und ornamentirte Brustspangen und Diademe enthält, die wie für diese Göttinnen geschaffen erscheinen. Auch kommt uns vor, daß von den Klapperblechen als Besatz der Obergewänder, dann von den Fibeln und anderen kleinen Metallornamenten ein etwas zu reichlicher Gebrauch gemacht worden ist, wenn auch die Vorliebe der Germanen für solche Zierrathen hervortreten sollte. Am wenigsten glücklich waren die Kostüme in koloristischer Beziehung. Doepler hat sich, nach seiner eigenen Aeußerung, bemüht, „alle Gewänder möglichst ruhig und anspruchslos zu halten und nur da, wo der schneidige Charakter der Figur es erheischte, ganze und volle Farben anzuwenden“; er hat aber dabei leider übersehen, daß das scenische Bild auch seine Rechte hat und nach den Gesetzen, die es bestimmen, angeordnet sein muß. In dem scenischen Bilde nun boten die Figuren entschieden zu wenig Farbe und zu wenig Farbenharmonie — ein Mangel, der auch den Laien auffiel —, und einzelne Figuren waren fast mißlungen, weil der Künstler den charakteristischen Effekt auf Kosten des malerischen zu sehr bevorzugt hatte. Wir erinnern nur an die von Vogel so meisterhaft dargestellte Figur Loge's, an welcher die im Kostüme vorherrschend rothgelbe Farbe das flammenhaft züngelnde, irrlichterirende Element in dem Charakter dieses Halbgottes sehr treffend bezeichnete, dennoch aber an sich, wie im Ensemble, koloristisch eine unglückliche, fast Heiterkeit erregende Wirkung hervorbrachte. Indeß konnten diese und ähnliche kleine Fehler der Kostüme den Gesammteindruck ebenso wenig beeinträchtigen, wie die besprochenen Mängel der Dekorationen und die, trotz einzelner blendender Leistungen, doch nur mittelmäßige, stellenweise sogar unzulängliche Maschinerie.

* * *

Ueberblicken wir nun die dargelegten Resultate des Wagner'schen Reformversuches, so können wir nicht umhin, mit Bewunderung anzuerkennen, welche Kraft, welche Fruchtbarkeit und praktische Tragweite einem wahren Principe, einem großen Gedanken innewohnt. Das „musikalische Drama“ mag welche Entwickelung immer nehmen; es mag auf der Stufe stehen bleiben, auf welche es sein Urheber gebracht, oder von einem späteren Genius einer weiteren Entfaltung zugeführt werden: immerhin wird es ein Markstein in der Geschichte der Oper sein und, wenn nicht alle Anzeichen trügen, auf diese Kunstgattung im Sinne Richard Wagner's überall bestimmend einwirken, da selbst bedeutende nichtdeutsche Tonsetzer — wir nennen Saint-Saëns und Verdi — nach den ästhetischen Principien Richard Wagner's in dramatisch-musikalischer Hinsicht sich zu richten beginnen. Für die Theater-Architektur und für die bei dem scenischen Apparate angewendeten bildenden Künste vollends bedeutet das Bühnenfestspiel zu Bayreuth für alle Zeiten eine epochemachende Reform. Kein künftiger Erbauer eines Opernhauses wird die Frage der Unsichtbarmachung des Orchesters, der Verwendung des Prosceniums als Rahmen des scenischen Bildes und der amphitheatralischen Einrichtung des Theaters im Sinne Richard Wagner's mehr umgehen können; wir sind vielmehr überzeugt, daß, wenn erst einmal der Anfang gemacht und in einer großen Stadt ein Opernhaus nach den Wagner'schen Principien erbaut ist, ein Umbau der vorhandenen älteren Opernhäuser

überall eintreten wird, da das Publikum auf die ungeheuren Vortheile der Wagner'schen Einrichtung nicht mehr wird verzichten wollen. Der Einwand, daß die Musiker den Aufenthalt in dem vertieften Orchester sich nicht werden gefallen lassen wollen, ist ganz bedeutungslos. Denn einerseits werden die Unannehmlichkeiten desselben arg übertrieben und lassen sich bei einem definitiven Baue durch zweckmäßige Ventilation leicht beseitigen; andererseits müssen die Musiker als Künstler vor Allem ihre Pflicht im Auge behalten, deren Erfüllung auch den Künstlern auf der Bühne physisch nicht immer leicht ist. So wollen wir denn hoffen, daß der Gedanke des königlichen Freundes der Wagner'schen Muse, in seiner Hauptstadt ein bleibendes Opernhaus nach den Principien Wagner's zu erbauen, bald zur Ausführung gelangen, und daß dieses Theater uns hinüberleiten werde zu dem von Richard Wagner als Ideal hingestellten deutschen Nationaltheater!



Walküre.

Die neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Architektur in Belgien.

Von Wilhelm Bubeck.

Mit Illustrationen.

(Schluß.)

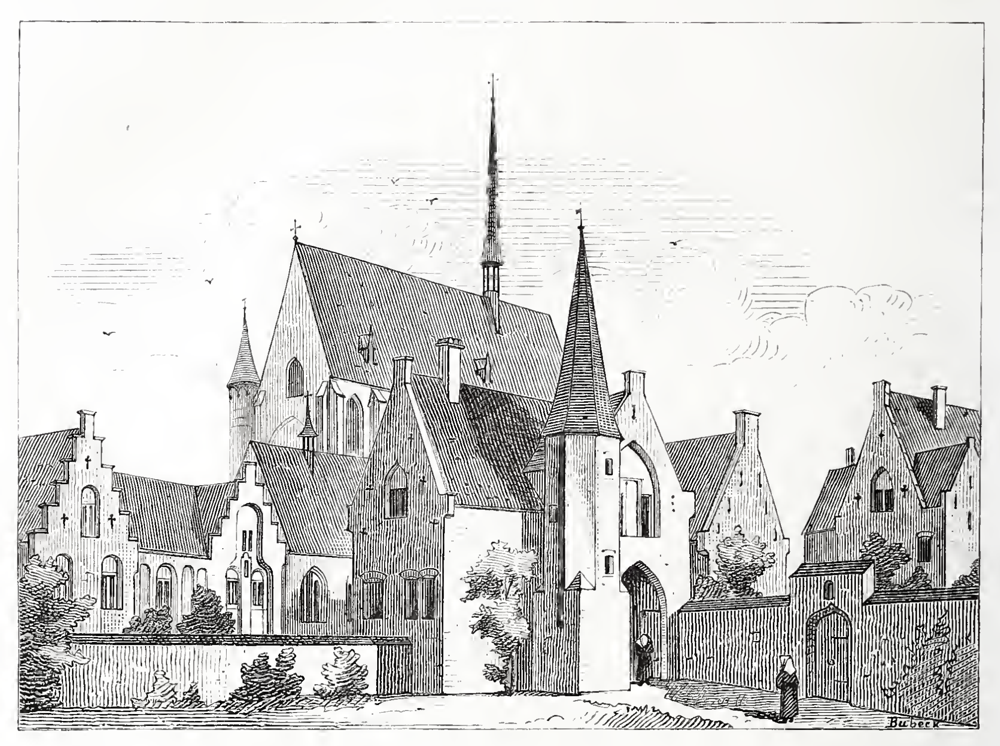
Unter den Provinzialstädten ist Antwerpen beinahe das alleinige Feld bedeutender Thätigkeit auf dem Baugebiete. Auch hier ist es der Stil Louis' XVI., der den Privatbau in den neuen Quartieren vollständig beherrscht. Im Allgemeinen haben diese Bauten etwas Delikateres als in Brüssel, dagegen sind sie monotoner und befangener, und es fehlt das Streben nach wirkungsvollen Lösungen. Die Monotonie erklärt sich zum Theil aus den üblichen Bestimmungen der Bauverträge; der Architekt hat sich bei der Ausführung genau an seine Eingabeskizzen zu halten und darf nachher, so sehr es auch das Studium des Details erheischen möchte, nicht das Geringste mehr ändern. Natürlich bedient man sich dann eben der einmal gemachten Zeichnung für alle ähnlichen Fälle. Die Befangenheit geht wohl aus der Reaktion hervor gegen die entsetzliche Architektur, die sich in den Rococobauten an der Place de Meir breit gemacht hat, wovon auch neuerdings wieder ein abschreckendes Beispiel entstanden ist. Der Stil Louis' XIII. ist kaum vertreten; ein malerisches Haus mit rundem Eckpavillon, Loggia und Lukarne steht an einer Ecke des Parks. Eine der bedeutendsten Schöpfungen ist der im Aeußeren eben vollendete Justizpalast von Baeckelmans, demselben, der in der Brüsseler Konkurrenz preisgekrönt wurde. Der Architekt hat seinem Bauwerk einen entschieden französischen Typus aufgeprägt; der Mittelbau, die Pavillons, mit schwerer Kuppel und steilen Dächern bedeckt, erinnern in der Masse an die Schlösser unter Louis XIII. Die Detailbehandlung ist jedoch von griechischen Formen durchdrungen. Das Hauptgesims des Mittelbaues wird durch zwei Pilaster getragen, zwischen welchen sich das große Portal öffnet. Darüber ist eine Attika mit Obelisken an den Ecken. Das Gesims über den freistehenden Säulen zu beiden Seiten setzt sich auf der andern Seite der Pilaster als Gurtgesims fort und wird blos von der Rustika-Einfassung der Pavillons unterbrochen. Die untern Fenster sind durchweg im Segment abgeschlossen, die obern geradlinig, ihre Verdachung stößt direkt unter das Hauptgesims. Den drei Fenstern der Pavillons entsprechen im obersten Stockwerke rundbogige Doppelfenster; das Dach hat in der Mitte eine Lukarne mit Volutengiebel. Auch hier sollte der dem Justizpalast angemessene Charakter durch Schwere ausgesprochen werden, was nur zu gut gelungen ist, besonders wirken die Dächer mit der Mittelkuppel beinahe erdrückend und lassen die Façade bei weitem zu klein und unbedeutend erscheinen. In unsicherem Stile bewegt sich das Théâtre Flamand, 1872 vollendet. Die äußere Erscheinung läßt kaum die Bestimmung errathen, und es wäre auch wohl zu untersuchen, ob in dem langen, schmalen Bauwerk die Raumvertheilung eine glückliche sein kann. Die vlämische Renaissance wird in Antwerpen von Beyaert vertreten. Wenn hier in der neuen Bank der Stil nicht so charakteristisch wiedergegeben ist, wie beim Giebel am preisgekrönten Hause in

Brüssel, so lag dies in der Absicht des Architekten, der hier seinem Bauwerke mehr monumentale Bedeutung geben wollte, als es die konsequente Anwendung des heimischen Stils gestattete. Obgleich der Bau noch unvollendet dasteht, — es fehlt das Dach mit den Lukarnen, — sieht man sich doch zu den schönsten Hoffnungen berechtigt. Trotz der sehr unbequemen Form des Platzes, eines ungleichseitigen Dreiecks, ist die Conception des Plans für die Aufrisse äußerst günstig gewählt. An der Hauptstraße (Avenue des Arts) sind größere runde Eckthürme angeordnet, die, ohne schiefe Winkel aufkommen zu lassen, einen beliebigen Anschluß der beiden, sich im spitzen Winkel treffenden Flügel erlauben. Die Gliederung der Façade zeigt bis jetzt die schönsten Verhältnisse, das Detail, soweit es bloßgelegt ist, verräth eine feine, delikate Behandlung. Bemerkenswerth sind auch die hieher gehörigen Portale der neuen Festungswerke von Pauwels. Mit Recht hat der Architekt seine frühere Bauweise geändert und die späteren Thore, statt im faden, modern-mittelalterlichen Festungsstil, wie das Thor von Turnhout, in Louis' XIII. und spätvlämischer Architektur entworfen. Die Anlage dieser Portale ist ziemlich übereinstimmend: zu beiden Seiten des Thorbogens je zwei starke Pilaster mit kräftigen Bossagen, dazwischen Fenster mit runden Oeffnungen darüber. Die Mitte trägt einen Aufsatz, der in verschiedener Weise abschließt; bei dem Thor von Berchem stützen sich zwei mächtige, schön stilisirte Löwen auf einen unterbrochenen Giebel. In der Gothik ist die neue Backsteinkirche St. Amand von Baeckelmans ein ganz tüchtiger Bau. Anlage und Durchführung sind streng frühgothisch, besonders schön ist die Westfaçade. Welche Gründe haben den Architekten wohl bestimmt, den Thurm an's Nordende des Querschiffes zu setzen? Weniger schön ist eine große zweithürmige romanische Kirche am Ende des Parks. Die Restauration der Börse von Schadde beschränkt sich auf Anfügung zweier Erker in der Mitte der Langseiten des Hofs und einen schmiedeeisernen Dachstuhl, der seinen neuen Ursprung trotz schöner Zeichnung nicht verläugnen kann. Etwas ungeschickt sind die in Blech ausgeführten und als Gewölbe bemalten Fensterpenetrationen, da ohnehin der fehlenden Dicke halber jede Täuschung unmöglich ist. Noch zu erwähnen sind die Thurmspitzen der Georgskirche von Suys senior.

In Gent kann von Neubauten kaum die Rede sein; besonders gegenüber Antwerpen scheint die Stadt vollkommen stille zu stehen. Die Gründe dieser Unthätigkeit ergeben sich von selbst, wenn man bedenkt, daß die in Beziehung auf Umfang und Häuserzahl so bedeutende Stadt sich noch um die Hälfte ihrer Bevölkerung vergrößern könnte, ohne daß Neubauten erforderlich wären. Das Wenige, was die letzten Jahre hervorgebracht haben, geht nicht über Mittelmäßigkeit hinaus. Nahe beim Beffroi fällt eine Façade mit der Jahreszahl 1860 durch gut gebildetes vlämisches Detail auf: vielleicht die einzige Spur selbständiger Arbeit im Profanbau. Unter den Kirchen nimmt St. Barbe mit ihrem schönen Interieur von Steyaert einen hohen Rang ein; es ist eine feine, zierliche Renaissance mit lebendigem Detail; das Aeußere entspricht dem Innern durchaus nicht, rührt auch von anderer Hand her. Eine größere, modern-romanische Kirche ist wieder einmal unfertig geblieben. An dem neuen Spital findet sich ein weiterer Beleg für die langweilige Einförmigkeit weitläufiger regelmäßiger und ohne Phantasie angelegter gothischer Bauwerke. Das Originellste und Absonderlichste aber, was je die gegenwärtige Gothik in Belgien hervorgebracht hat, ist der neue Beguinenhof von Verhaegen. Man denke sich einen Komplex von lauter kleinen, doppelstöckigen, aber durchweg verschiedenen Wohnungen an einem unregelmäßigen, schiefwinkeligen Straßennetz, das sich im Platz der Kirche concentrirt; alles in Backstein und von Mauer und Gräben umschlossen, und man hat ein schwaches Bild dieses Unicums. Wenn irgendwo, so muß man hier der Gothik ihr Recht zugestehen, besonders bei Erwägung, daß der landesübliche Stil, der in Brügge und Ypern so reich vertreten ist, als Vorbild gedient hat. Allerdings ist bei diesem Conglomerat die Behauptung gerechtfertigt, daß das Verdienst des Malers größer ist, als das des Architekten, denn man hat es mit einer Komposition zu thun, deren Ziel von dem der heutigen Architektur etwas abliegt.

Die zahlreichen Bauten Lüttichs gehen nicht über geläufige Formen französischen Ursprungs hinaus. Hier auch, wie überall: Bedeutendes neben Unbedeutendem, Gutes neben Verwerflichem, aber ohne entschiedenes Streben nach Weiterentwickelung. Größere Monumentalbauten sind in letzter Zeit gar nicht unternommen worden. In Ostende sind von van Isendyck einige einfache

vlämische Häuser entstanden. Ein bedeutenderes Werk modernen Charakters wird der neue Kursaal werden, der in Folge einer Konkurrenz dem Architekten Naert in Brüssel übertragen wurde. Endlich ist außer mehreren schloßartigen Bauten von Cluysenaar ein schönes gothisches Schloß



Der Beguinenhof zu Gent. Von Verhaegen.

zu Faulx in der Provinz Namur frei im Stile des 13. Jahrhunderts von Beyaert 1868 erbaut worden. Die übrigen, da und dort zerstreuten Monumente sind weder als charakteristische Beispiele, noch als Ausgangspunkte einer Richtung für die gegenwärtige Entwickelung der Architektur Belgiens von Bedeutung.

Das Städel'sche Kunstinstitut.

Von Veit Valentin.

Mit Illustrationen.

II.

Nun galt es rüstig Hand anzulegen, um die zwei Ziele zu erreichen, welche der Verwaltung durch den Willen des Stifters vorgesteckt waren: die Sammlungen zu vervollkommnen und den Unterricht zu organisiren.

Die erstere der beiden Aufgaben klingt sehr einfach und doch schloß sie eine Fülle von Schwierigkeiten in sich, die bei der Beurtheilung des wirklich Geschehenen oft nicht hinreichend gewürdigt worden sind. Die „Vervollkommnung" der Sammlungen bestand thatsächlich in einer ganz anderen Aufgabe: aus einer Privatsammlung sollte eine öffentliche Sammlung geschaffen werden; was einem einzelnen Geschmack genügt hatte, sollte etwas werden, worin Jeder seine Richtung vertreten fände und wo er die andren Richtungen durch eine unverwerfliche Repräsentation würdigen und beurtheilen lernte; kurz, was bisher einer Liebhaberei gedient hatte, sollte die Basis für die Ausbildung des Kunstgeschmackes einer Stadt werden, in noch höherem Grade aber die Basis für die Ausbildung einer bedeutenden Reihe werdender Künstler abgeben und damit in die Entwickelung der einzelnen Menschen sowohl wie der Kunst überhaupt eingreifen. Es mußten ganz andere Gesichtspunkte gefaßt, alle Einseitigkeit, alle persönliche Vorliebe aufgegeben, alles Streben nach glänzenden Effecten bei Seite gesetzt und nur das eine große Ziel im Auge behalten werden, das einer der ersten Administratoren, Dr. Starck, in seinem Bericht über die Stiftung u. s. w. 1819 so zusammensaßt: „Nicht Anhäufung seltener Kunstwerke und äußerer Prunk, sondern Errichtung einer guten, alle Fächer umfassenden Kunstschule mit ihren sämmtlichen Erforderrnissen war die Absicht des Stifters." So galt es denn zunächst eine Sichtung der Sammlung, eine Ausscheidung des Ungeeigneten und Beschaffung neuen werthvollen Materials. Zu letzterem hatte sich bereits in der kurzen Frist, welche der Verwaltung zwischen ihrer Immission und dem Beginn des Prozesses gelassen war, gute Gelegenheit geboten. Ein Freund des Stifters, Dr. Grambs, vermachte dem Institute gegen eine Leibrente, die er jedoch nur ein Jahr genoß, seine ganze, seit vielen Jahren mit Geschmack und Kenntniß angelegte Sammlung von Oelgemälden, Kupferstichen und Handzeichnungen, wovon namentlich die beiden letzteren Gattungen höchst werthvoll waren und den eigentlichen Grundstock des bedeutenden, diese Kunstgegenstände enthaltenden Schatzes des Institutes bildeten. Unter den Oelgemälden, 103 an der Zahl, waren besonders interessant die reich vertretenen Frankfurter Meister, sowie eine Anzahl von Bildern, welche noch immer eine Zierde unserer Sammlung bilden. Einen zweiten bedeutenden Zuwachs erhielt die Stiftung durch den Ankauf der Sammlung der Frau de Neufville-Gontard, von welcher die geringeren in der Zahl von 52 wieder ausgeschieden wurden, während 32 Gemälde der Sammlung dauernd eingereiht werden konnten. Unter diesen befinden sich zwei Ruisdael, zwei A. van der Neer, Moucheron, Saftleven, zwei R. de Vries, Jan Steen, Simon de Vlieger, Rachel Ruysch, Bega, Snyders, H. Roos. Auch einzelne andere Werke wurden damals gekauft, z. B. der dem ersten Hefte des laufenden Jahrgangs dieser

Zeitschrift in der Radirung beigegebene Ruisdael. So betrug die Sammlung von Gemälden im Jahre 1819: deutsche Schule 96, niederländische Schule 227, französische Schule 9, italienische 42 und spanische 1, im Ganzen 375 Nummern, während Städel selbst 495 Nummern hinterlassen hatte — ein Zeichen, mit welcher Sorgfalt man nur Gutes zu bewahren suchte. Die Ausscheidungen von Gemälden, Doubletten von Stichen und minder werthvollen Stücken aus der Sammlung der Stiche und Handzeichnungen wiederholt sich durch die ganze Zeit des Bestehens der Stiftung, wie die Versteigerungskataloge aus den Jahren 1839, 1860, 1862, 1863 und 1870 näher nachweisen.

Eine eigenthümliche Richtung nahm die Verwaltung in Bezug auf das Wachsthum der Galerie in den dreißiger und vierziger Jahren. In jener Zeit, in welcher die Bewegung des Besitzes von Hand zu Hand eine so weit geringere war als jetzt, in der die Vermögen weniger rasch erworben und verloren und demgemäß Gemäldesammlungen von Privaten weniger leicht gebildet und wieder in alle Winde zerstreut wurden, ergaben sich die Gelegenheiten zu vortheilhaften Einkäufen von Bildern, die dauernden Werth besäßen und für die immerhin beschränkten Mittel der Sammlung erschwinglich wären, weit seltener als man es für eine raschere Entwickelung der Stiftung wünschen mußte. Andererseits konnte die damalige Generation begreiflicherweise dem mächtigen Aufschwung sich nicht entziehen, der die Malerei erfaßt hatte und eine neue Epoche monumentaler Schöpfungen nationalen Gehaltes und Gepräges in Aussicht stellte. Durch die Berufung Philipp Veit's zum Direktor der Kunstschule war man selbst mitten in diese Bewegung hineingetreten, und ebenso waren andere Künstler aufgefordert worden, ihren Wohnsitz in Frankfurt zu nehmen, damit die Jünger der Kunstschule die Vorbilder fänden, an denen sie sich heranbilden könnten — was Wunder, daß man glaubte, hier den Weg gefunden zu haben, um die verschiedenen Absichten des Stifters gemeinschaftlich auszuführen? Statt das Kapital brach liegen zu lassen, für welches die Möglichkeit alte Bilder zu kaufen sich nicht oft genug darbot, gab man Bestellungen zu neuen Bildern, schaffte dadurch die Möglichkeit einzelne bedeutende Künstler hier zu halten, griff nicht unwesentlich in die Entwickelung der deutschen Kunst ein und glaubte der künstlerischen Jugend eine bedeutsame Anregung zu geben, vor Allem aber für die Galerie Werke von monumentaler Bedeutung, von dauerndem Werthe zu erwerben. Wenn dennoch gerade dieses letzte nicht oder doch nur vereinzelt erreicht wurde, so lag dies nicht an den Künstlern, an welche man sich wendete, die alle namhaft waren und leisteten was sie vermochten, sondern wohl meistens an der, der ganzen Zeit eigenthümlichen Ueberschätzung der damals herrschenden Richtung, die eben doch nur sehr theilweise das war, wofür man sie hielt — eine das Wesen der Menschheit erfassende und eben darum den gerade herrschenden Zeitgeschmack überdauernde Kunst.

Das Experiment mit den Werken lebender Künstler war gemacht, und damit die Erfahrung, daß es einer für alle Zeit giltigen und dauernden Sammlung mehr entspräche, die Produkte der Gegenwart erst durch das freilich recht weitlöcherige Sieb der Zeit gehen zu lassen, ehe man ihnen durch Einreihung in die Sammlung das Prädikat der Giltigkeit für alle Zeit zuspräche. Und das ist denn auch, wie ein Ueberblick über die Ankäufe seit über dreißig Jahren lehrt, offenbar der herrschende Gesichtspunkt geblieben. Es ist ohne Frage der, welcher die solideste Bürgschaft dafür bietet, daß die Sammlung wirklich wird, was sie werden soll: eine Sammlung auserlesener Werke, von welchen jedes in seiner Art seinen Meister und seine Zeit repräsentirt, so daß damit ein auf kunstgeschichtlicher Basis beruhender Leitfaden gegeben ist, der ebensowohl dem Kunstfreunde und Kunstforscher einen richtigen Einblick in die Entwickelung der Malerei gebe, als auch dem studirenden Künstler ein Vorbild, besonders aber auch ein Mittel sei, sich von einer herrschenden „Manier“ frei zu machen und auch andere Auffassungs- und Darstellungsarten als in ihrer Weise berechtigt gelten zu lassen.

Nachdem nun diese Richtung in Bezug auf den Neuerwerb eine Reihe von Jahren hindurch mit Konsequenz verfolgt worden ist, hat man jetzt ein Recht, von einem bestimmten Charakter der Sammlung zu sprechen, der ihr auch wohl dauernd bleiben wird, so viel Veränderungen auch wohl im Einzelnen die Zukunft bringen mag. Dieser Charakter aber ist der einer entschiedenen Hinneigung zu einer kunsthistorischen Sammlung mit möglichstem Ausschluß einseitiger Berück-

sichtigung bestimmter Richtungen. Selbstverständlich ist hierbei für eine erst im Werden begriffene Sammlung, daß nicht schon jetzt alle Richtungen gleichmäßig vertreten sind — hängt doch der Ankauf gewöhnlich am wenigsten von dem Wunsche des Käufers, sondern vorzugsweise von den sich darbietenden Gelegenheiten ab! Aber gerade die Art, wie diese ausgenutzt wurden, wobei ja auch ganz wesentlich die zur Verfügung stehenden Summen in Betracht zu ziehen sind, zeigt, wie das Bestreben darauf ausging und ausgeht, die noch vielfach unterbrochene Linie der Entwickelung mehr und mehr zu einer zusammenhängenden zu machen.

Mit welchem Erfolge operirt worden ist, mögen einige Notizen klar legen. Schon das rein äußerliche Zahlenverhältniß gewährt einen interessanten Ueberblick. Durch die verschiedenen Stiftungen, Vererbungen, Ankäufe waren vom Jahre 1817—1867 nicht weniger als 1037 Gemälde und Kartons in den Besitz des Institutes gekommen, von welchen jedoch eine große Zahl geringerer im Laufe der Zeit wieder ausgeschieden wurden. Ende 1864 betrug die Gesammtzahl der dauernd in die Sammlungen aufgenommenen Stücke 505 und ist jetzt bis auf 592 gestiegen.*) Die durchschnittlich im Jahr verwendete Ankaufssumme betrug über zehntausend Gulden, eine recht respektable Summe für eine aus privaten Mitteln entstandene Sammlung.

Was nun die Bedeutung der Sammlung selbst betrifft, so liegt ihr Hauptgewicht in den Gemälden der altniederländischen und altdeutschen Schule, sodann aber in den Niederländern des siebzehnten Jahrhunderts. Dort finden wir, um einige der bedeutendsten zu nennen, Jan van Eyck's „Madonna von Lucca": Maria sitzt auf einem Thron, vor welchem ein kostbarer Teppich ausgebreitet ist und reicht dem Kinde die Brust. „Der Ausdruck der Madonna ist nicht ohne Innigkeit, das Kind wie gewöhnlich sehr naturalistisch, das Ganze aber durch die Tiefe und Leuchtkraft des Kolorits von einer gewissen vornehmen Feierlichkeit" (O. Eisenmann in Dohme's „Kunst und Künstler"). Denselben Teppich zeigt uns merkwürdigerweise ein daneben hängender Petrus Christus, der gleichfalls eine thronende Madonna darstellt, die jedoch dem Kinde eine Rose reicht und von Heiligen umgeben ist: er scheint ein Inventarstück des Eyck'schen Ateliers gewesen und in den Besitz des Schülers übergegangen zu sein. Roger van der Weyden ist außer einigen, bisher dem jüngeren Roger van der Weyden und nun, nach dessen Eliminirung aus der Kunstgeschichte, wohl der Roger'schen Schule zuzurechnenden Gemälden, von welchen namentlich der linke Schächer am Kreuz auf Goldgrund mit eingeprägtem Muster ein sehr tüchtiges Bild ist, durch zwei treffliche Werke vertreten. Das eine stellt Maria mit dem Christuskinde unter einem Thronhimmel dar; zur Rechten stehen ihr Petrus und Johannes der Täufer, zur Linken die h. Aerzte Cosmas und Damianus. Das Bild stammt aus Florenz und scheint, nach dem unten angebrachten Wappen der Stadt Florenz, sowie nach dem Umstande zu schließen, daß die Schutzpatrone der Mediceer neben der Maria dargestellt sind, während des Aufenthaltes Roger's in Italien bei Gelegenheit der Jubiläumsfeier zu Rom im Auftrage der Mediceer entstanden zu sein. Es ragt unter den Bildern des Meisters durch eine bei ihm nicht allzu häufig wiederkehrende Wärme und Schönheit des Kolorits hervor. Das andere Bild ist die sich auch im Berliner Museum, jedoch in doppelter Größe wiederfindende Darstellung der drei Hauptmomente aus dem Leben Johannes des Täufers: die Geburt, die Taufe Christi und die Enthauptung des Täufers, ein Gemälde von ganz außerordentlicher Feinheit der Ausführung, die besonders in der, jedes der drei Bildchen umrahmenden, grau in grau gemalten gothischen Architektur, mit ihren Darstellungen der Apostel und einer Reihe von Scenen aus dem Leben Christi und des Täufers hervortritt. Ferner ein trefflicher Hans Memling, das Brustbild eines Mannes in schwarzem, pelzverbrämtem Kleide und in rother Mütze, zu welchem vor einiger Zeit noch ein zweiter gekommen ist, den Hieronymus darstellend. Zum Schlusse sei noch eines trefflichen Dirk Bouts gedacht, welcher die Sibylle darstellt, wie sie dem Kaiser Augustus die Geburt Christi weissagt.

Auch die deutsche Schule hat einige treffliche Werke aufzuweisen. Neben einer interessanten Reihenfolge von sieben Darstellungen aus der Passionsgeschichte, welche uns den älteren Holbein zeigen und welche die besten Stücke des von diesem 1501 für die Frankfurter Dominikanerkirche

*) In Folge beschränkten Raumes sind gegenwärtig nur etwa 400 Gemälde und Kartons ausgestellt. Die hier gegebenen Notizen sind authentisch: ich verdanke sie der gütigen Mittheilung des Inspectors des Kunstinstitutes, Herrn G. Malß.

geschaffenen, nun in seinen Bestandtheilen zerstreuten großen Altarwerkes sind, finden wir den größeren Sohn in dem Porträt des eine Nelke haltenden Sir George of Cornwall vertreten, einem auf Holz gemalten Bilde von M. 0,30 Höhe bei M. 0,24 Breite (vergl. Zeitschr. Bd. V. S. 186), sowie in dem aus der früheren Zeit des Meisters stammenden Bildniß eines Mannes in Pelzkleid und Pelzmütze mit einem Kinde. Auch Dürer's Name weist der Katalog auf: des Künstler's Vater und die Fürlegerin, deren Echtheit jedoch u. A. von Thausing bestritten wird. Ein gleiches Urtheil fällt dieser Gelehrte über das dritte Dürer zugeschriebene Bild, die Außenseite des linken Altarflügels des sogenannten Jabach'schen Altares, während von anderer Seite diesem Urtheile gegenüber die Urheberschaft Dürer's festgehalten wird. Sonst sei hier nur noch der in zwei Rahmen gefaßten zwölf Bilder des Stephan Lochner gedacht, welche die Marter der Apostel darstellen.

Um diese Grundpfeiler der Kunstentwickelung gruppirt sich nun eine ganze Reihe mehr oder minder bedeutender Werke, welche die Einflüsse der großen Meister leicht verfolgen lassen und das Bild vervollständigen, welches diese Abtheilung zu geben bestimmt ist. Der Zahl nach bedeutender und wiederum durch eine Reihe der trefflichsten Künstler hervorragend ist die Sammlung der späteren Niederländer, auf welche wir jetzt einen kurzen Blick werfen wollen. *)

---

*) Dieser niederländischen Abtheilung ist die Eissenhardt'sche Nachbildung eines echten Kabinetsstückes entnommen, welche unserem heutigen Aufsatze beigegeben ist. Das reizende Bildchen Terburg's (Höhe 0,39, Breite 0,30) ist seit 1869 im Besitz des Städel'schen Institutes, welches es von dem Frankfurter Kunstverein für fl. 6000 erstanden hat. Für diesen selbst war es durch seinen Inspektor, Herrn Kohlbacher, von Otto Mündler erworben worden. Gegenstand und Motiv sind wie meist bei Terburg außerordentlich einfach: ein junges Mädchen sitzt vor einem Tisch, von welchem der schwere Teppich zurückgeschoben ist, um einem Schreibzeug mit Feder und Papier Platz zu machen. Diese haben aber gute Ruhe: aus feinem venezianischem Glase schlürft die Schreiberin eine Probe des Trankes, welchen der auf ihrem Schoße ruhende und von der rechten Hand gehaltene Steinkrug mit zinnernem Deckel willig gespendet hat. Und ebenso einfach ist das Kolorit. Von der dunklen Wand mit dem braunen Bettvorhang, dem rothen gepolsterten Stuhle und dem schweren Holztisch gleitet das Auge über den grauen Rock und die lichte gelbe Jacke hin, um in der engeren, scharf abschließenden Umrahmung des schwarzen Hals- und Kopftuches das leuchtende liebliche Köpschen mit den blonden, an Stirn, Wange und Hals muthwillig unter ihrer Hülle hervorbrechenden Löckchen zu finden, dort haften zu bleiben und auch bei erneutem Herumwandern immer wieder dahin zurückzukehren. Wie reizend hebt sich das kleine Stückchen des weißen Nackens ab, der gleich wieder in den Schatten des Kopftuchs flüchtet, das mit dem zierlichen blauen Bändchen unter dem Kinn sich abschließt! Und wie zart leuchtet Oberlippe und Näschen aus der lichten Hülle des reinen Krystalles hervor! Was aber dem Bilde seinen unvergänglichsten Reiz giebt, ist der echte Genrecharakter der Darstellung, welcher nicht etwa blos in dem einfachen, mitten aus dem alltäglichen Leben herausgegriffenen Motiv enthalten ist. Ein solches vermag vielmehr erst dann Anspruch auf allgemeines Interesse, auf allgemein-giltige Bedeutung zu machen, wenn es der Künstler verstanden hat, seine Personen in ihre an und für sich unbedeutende Handlung so sehr sich versenken, so in ihr aufgehen zu lassen, daß der Beschauer die Empfindung hat, daß die Personen bei ihrer Handlung mit ihrer ganzen Seele sind, daß für sie außer dieser Thätigkeit nichts weiter in der Welt existirt, daß in diesem Moment ihr innerstes Wesen ganz und voll von ihrer Handlung angefüllt ist. Da gewinnt die an und für sich gleichgiltige Handlung eine ungeahnte Tiefe der Bedeutung: sie gewährt uns den Blick in eine Seele in vollster Thätigkeit, und eine ganz erfüllte Seele ist es ja was schließlich überall in der Kunst allein uns interessirt. Es kann uns größer erscheinen, wenn der Gegenstand, welcher ein Wesen erfüllt, auch über diese hinaus noch eine Bedeutung hat: unendlich unbefangener aber und empfänglicher stehen wir dem neutralen Motiv des Genrebildes gegenüber, das weder eine Zustimmung verlangt noch eine Ablehnung hervorruft, und das uns doch in eine von ihrer Anregung ganz erfüllte Seele blicken läßt. Und wie ist dies Mädchen bei ihrer Sache! Es ist als ob ihr ganzes Wesen sich auf der Zunge concentrirt hätte, die eben mit leisem Schlürfen nur wenige Tropfen durch den eng geschlossenen Mund hereinzieht. Offenbar kommt es nur auf ein Proben an; nur wenig Wein hat sie in das Glas gegossen, das sie als ganz gefülltes nicht so zierlich an der Fußschale gefaßt hätte, und begierig, zu kosten, läßt sie den Krug auf den Schoß sinken; was sonst in der Welt vorgeht, hat für sie in diesem Augenblick keinen Werth.





[illegible] J. Eissenhardt rad

Das Original im Städelschen Institut zu Frankfurt

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

O. [illegible] gedr

Kunstliteratur.

Das königliche Schloß in Berlin. Herausgegeben von Dr. Rob. Dohme. 36 Tafeln in Lichtdruck. Gr. Fol. mit illustrirtem Text in 4°. Leipzig, E. A. Seemann. 1874—76.

Die hohe technische Vollendung, welcher der Lichtdruck in Deutschland in den letzten Jahren entgegengereift ist, hat die Publikation zweier Bauwerke möglich gemacht, deren jedes für eine Epoche der Architektur vor allen übrigen stilverwandten am meisten charakteristisch ist. Nur wenige Monate später als die Veröffentlichung des Dresdener Zwingers durch Prof. Hettner ist auch die umfangreichere Publikation des Berliner Schlosses durch Dr. Dohme zum Abschluß gelangt. Es bedarf keiner besonderen Versicherung, daß sich der Lichtdruck unter den vorhandenen Reproduktionsmitteln zur Wiedergabe der auf die perspektivische Wirkung von Licht und Schatten berechneten Formen des Barock- und Rococostils am meisten eignet. Wie der Herausgeber des Berliner Schlosses mit Recht hervorhebt, sind die an den strengen Formen der Antike geschulten modernen Zeichner nicht im Stande, „sich die willkürlichere Behandlungsweise der Barockzeit so völlig zu eigen zu machen, daß ihre Aufnahmen ein treues Bild des Originales geben." Die Tafeln des Dohme'schen Werkes, welche nur Theile des Schlüter'schen Baues reproduciren, sind nach Photographien von Rückwardt in Berlin in Lichtdruck von Römmler und Jonas mit einer Schärfe und Kraft des Tons ausgeführt worden, daß sich aus ihnen eine vollkommene Anschauung von dem vielseitigen Wirken des außerordentlichen Mannes gewinnen läßt. Die Tafeln erstrecken sich nicht blos auf die äußeren Façaden und die des inneren Hofes, sie enthalten auch eine Anzahl von Details dieser Façaden und perspektivische Ansichten der hauptsächlichsten von Schlüter dekorirten Räumlichkeiten, ferner Holzschnitzereien, Möbel und Abbildungen der berühmten Darstellungen der vier Welttheile, welche in Hochrelief über den Thüren des Rittersaales angebracht sind. Neben der Reiterstatue des großen Kurfürsten und den Masken der sterbenden Krieger am Zeughause sind diese vier Reliefs nicht blos die besten, sondern auch die sichersten Zeugnisse von Schlüter's Thätigkeit als Bildhauer. Obwohl wir wissen, daß die Bildhauerarbeiten der von Schlüter herrührenden Prunkzimmer nach seiner Erfindung und nach seinen Entwürfen angefertigt worden sind, ist ihre technische Ausführung wegen der vielen mit ihr beschäftigten Hände eine so verschiedenartige, daß man auf diesen Arbeiten schwerlich eine Würdigung des B i l d h a u e r s Schlüter basiren könnte.

Die Bedeutung des A r c h i t e k t e n faßt Dr. Dohme in dem begleitenden Texte zu seiner Publikation, welcher unter dem Titel „D a s k ö n i g l i c h e S c h l o ß i n B e r l i n. Eine baugeschichtliche Studie" mit 12 Holzschnitten im Verlage von E. A. Seemann separat erschienen ist, kurz und treffend in folgenden Sätzen zusammen, die er auf fünf Punkte gründet. „Einmal die Großartigkeit des Empfindens, die Komposition eines solchen Werkes (wie des Schlosses) im Ganzen wie im Einzelnen. Und zwar erst, wenn man an die kleinlichen Verhältnisse des damaligen Berlin denkt, kann man der hier waltenden grandiosen Sinnesweise ganz gerecht werden, die, unbekümmert um die dürftige Umgebung, allein dem Triebe des eigenen Genius folgte. Es hat dies etwas Michelangeleskes, wie denn Schlüter in der That in manchen Punkten seines Talentes und Charakters mit dem großen Florentiner Verwandtes besitzt. So sehr er aber auch die Maaße in das Außerordentliche steigert, so bewegt er sich doch zweitens immer in den edelsten

Verhältnissen. Das Streben nach malerischer Wirkung, welches in der Einzelheit vielfach zu barocker Willkür führt, ist mehr ein Charakteristikum der ganzen Kunstrichtung als des einzelnen Meisters; eigenartig ist bei ihm dagegen die neue und geistvolle Art der Verwendung italienischer und französischer Vorbilder. Endlich ist als das entscheidendste Zeugniß von der Unmittelbarkeit des Schlüter'schen Talentes im Gegensatz zu dem seiner Nachfolger die Fruchtbarkeit seiner Gestaltungskraft hervorzuheben, welche nicht wie die italienischen Barockmeister nach „capriccj“ jagt und deshalb auf Thorheiten verfällt, sondern da, wo die Forderung dazu herantritt, in unvergleichlichem Reichthum und immer gleichmäßiger Schönheit Varianten schafft.“ Man hat schon im vorigen Jahrhundert und noch neuerdings nach Vorbildern gesucht, welche auf Schlüter anregend gewirkt haben könnten. So glaubte man für das Hauptgesims der äußeren Façade den Palazzo Aste in Rom citiren zu können, und Dohme selbst hat noch in einer früheren Arbeit für die Hoffaçade an die Louvre-Kolonnade und an den Palazzo Barberini als Vorbilder gedacht. Indessen gesteht er jetzt selbst ein, wie mißlich es sei, „aus einer immerhin entfernten Aehnlichkeit auf direkte Beeinflussung zu schließen.“

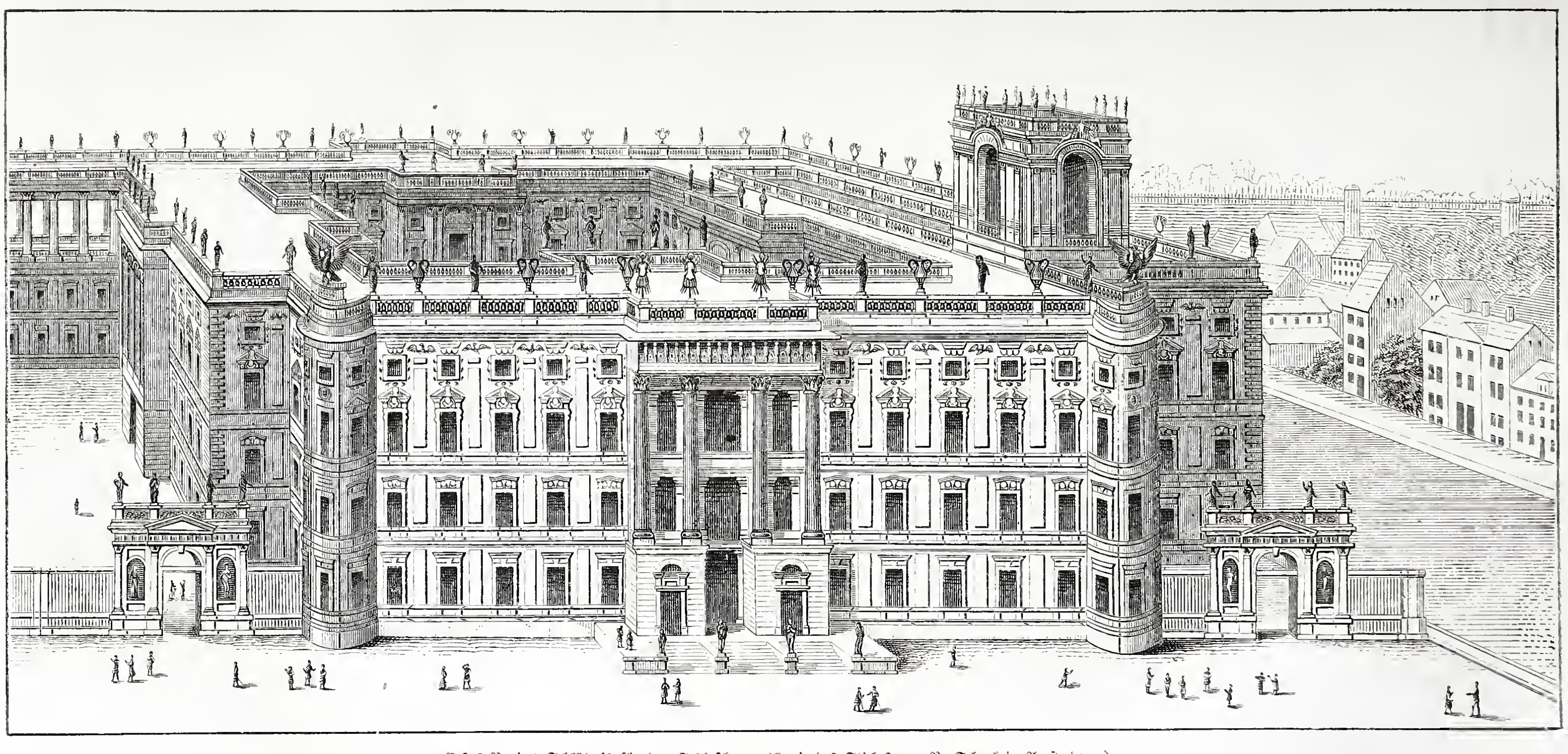
Für die Geschichte des Schlüter'schen Baues hat Dohme nicht viele neue Dokumente von Wichtigkeit beibringen können. Er hat sich nur das negative Verdienst erworben, auf Grund erneuter und ausführlicher Nachforschungen konstatiren zu können, daß das von Eosander angelegte Bauarchiv, in welchem sich auch die Papiere und Zeichnungen Schlüter's befanden, verschwunden ist. Im Juni 1712 machte nämlich Eosander, dem nach der unglücklichen Münzthurmaffaire im Jahre 1706 die oberste Leitung des Schloßbaues übertragen worden war, dem Könige den Vorschlag, ein Bauarchiv einrichten zu lassen, „worinnen alle Bau-Rechnungen, Modellen, Zeichnungen und Risse, wie auch die Beschreibungen der Allegorieen in Mahlerey und Bildhauerey, worunter daß Leben und Thaten Ew. Kgl. Mayst. fürgestellet wird, von Jahr zu Jahr bewahrlich beygeleget werden.“ Der König genehmigte die Einrichtung dieses Archivs am 8. August und beauftragte Eosander damit. Eosander scheint die Angelegenheit sehr beschleunigt zu haben. Als nämlich der König ein halbes Jahr darauf starb, und Eosander und Schlüter aus Sparsamkeitsrücksichten ihre Entlassung erhielten, wurde Eosander befohlen, das Bauarchiv dem Oberstlieutenant Decrolles zu übergeben. Diese Uebergabe scheint aber nicht erfolgt zu sein. Erstlich ist es nicht gelungen, eine Empfangsbescheinigung Decrolles' in den Archiven aufzufinden. Zweitens stellte sich heraus, daß Eosander bei seinem Abgange eine Anzahl werthvoller Miniaturgemälde, welche ihm der König übergeben, um sie fassen zu lassen, unterschlagen hatte, und drittens wurde er noch im Jahre 1718 wegen Veruntreuung wichtiger Zeichnungen, Karten und militärischer Papiere zur Verantwortung gezogen. Es unterliegt demnach wohl keinem Zweifel, daß Eosander die Schlüter'schen Entwürfe an sich gebracht hat, entweder aus Neid, um Schlüter's Ruhm zu verdunkeln oder, was wohl näher liegt, um diese Entwürfe später in seinem eigenen Interesse verwerthen zu können. Nachforschungen, welche Dohme in Frankfurt a. M. und Dresden, wo Eosander später lebte, angestellt hat, sind erfolglos geblieben.

Wenn auch nunmehr unzweifelhaft feststeht, daß die Entfernung Schlüter's von der obersten Bauleitung nicht die Folge einer von Eosander angezettelten Intrigue, sondern die Folge von Schlüter's eigener Verschuldung war, so geht doch aus der Art und Weise, wie die Untersuchung wegen der Münzthurmaffaire von Seiten der dazu niedergesetzten Kommission geführt wurde, zu welcher Eosander gehörte, ebenso unzweifelhaft hervor, daß eine Animosität Eosander's gegen Schlüter seit lange bestanden haben mußte, und daß diese im Laufe der Untersuchung ihren Ausdruck fand. Freilich war Eosander vorsichtig genug, seinen Bericht, den er in Gemeinschaft mit dem ebenfalls beim Schloßbau beschäftigten Architekten Grünberg verfaßte, rein technisch zu begründen. Und in rein technischen Fragen war die Kommission Schlüter überlegen. Dohme behandelt noch einmal nach dem Vorgange Adler's das Für und Wider in der Münzthurmangelegenheit ziemlich ausführlich und kommt zu dem nicht weiter anzufechtenden Resultat, daß die Schuld auf Seiten Schlüter's liegt, welcher schwere konstruktive Fehler begangen hatte und in seiner Herzensangst die einmal begangenen Fehler, statt sie einfach zu beseitigen, durch neue theils nutzlose, theils ebenso fehlerhafte Konstruktionen zu bemänteln suchte. Wenn man seine in dieser Herzensangst geschriebenen Briefe durchliest, wenn er schreibt: „ich kann vor Traurigkeit nicht

schaffen, vor Angst meiner Seelen, indem ich nicht weiß, wie es vor mir bei Hofe steht, ob ich Gnade oder Ungnade erlangen werde, und muß doch noch täglich sinnen, erfinden und arbeiten", so kann man sich eines tiefen Mitleids mit dem unglücklichen Manne nicht erwehren. Das plötzliche Hereinbrechen der furchtbaren Katastrophe, die übrigens bereits seit Jahren vorauszusehen war, hatte ihn dermaßen erschüttert, daß er vollständig den Kopf verlor, daß er die abenteuerlichsten Vorschläge machte, um seine leichtsinnigen Maßnahmen wieder gut zu machen, das Nächstliegende aber ganz aus den Augen verlor. Trotzdem, daß seine Schuld auf das Klarste erwiesen war, behandelte man ihn auf die rücksichtsvollste Weise. Er wurde von Niemandem zur Rechenschaft gezogen, seine Enthebung von dem verantwortlichen Posten, dem er nicht gewachsen war, erfolgte nicht plötzlich, sondern erst nach einigen Monaten. Auch behielt er den Titel eines Baudirektors und seine Stellung als Hofbildhauer bei; er soll nach wie vor die Bildhauerarbeiten für das Schloß geliefert haben. So wird ihm speciell eine Decke in einem von Eosander erbauten Saale zugeschrieben. Die Gunst seines Königs hatte er freilich verscherzt. Auch scheint er körperlich und geistig gebrochen aus den Aufregungen des Jahres 1706 hervorgegangen zu sein. Sein künstlerisches Selbstgefühl war für immer dahin. „Ich muß nicht allein leiden," schreibt er am 26. Juli, „daß ich mein so lang mit großer Mühe zusammengebrachtes Werk abbrechen und davon in der Welt Schande haben muß, sondern ich muß auch Hertzeleid von dem gemeinen Mann auf der Straße, und Nachrede in allen Häusern und Zechen leiden."

Aus den stürmischen Tagen des Jahres 1706 rührt auch die einzige von Schlüter's Hand noch vorhandene Bauzeichnung her, die sich nicht einmal direkt auf den Schloßbau, sondern auf den Münzthurm bezieht. Es ist dies ein ziemlich flüchtiger Grundriß, ein eben solcher Durchschnitt und eine Ansicht des künftigen Thurmes, welche Schlüter der Untersuchungskommission vorlegte und später für den Hofmarschall v. Printz copirte. Indessen sind uns wenigstens noch zwei Projekte Schlüter's erhalten, das großartige Projekt für den Umbau des Schlosses, des Domes und der Marställe, welches vor dem Jahre 1701 entstanden ist und noch kürzlich nach dem Broebes'schen Sammelwerke von Woltmann in seiner Baugeschichte Berlins veröffentlicht wurde, und zweitens das erste Projekt für den Schloßbau, welches Beger in seinem Thesaurus publicirt und P. Schenk in Amsterdam in größerem Format gestochen hat. Da das Schenk'sche Blatt von dem Broebes'schen nur in zwei unwesentlichen Punkten abweicht, eine Differenz, die sich auf die nachweisbare Flüchtigkeit der Broebes'schen Stiche schieben läßt, so läßt sich annehmen, daß beide Entwürfe auf ein gemeinsames Original zurückgehen (s. die Abbild.).

Dohme theilt die Baugeschichte des Berliner Schlosses, die er nur da ausführlicher behandelt, wo er Neues bringt, in vier Perioden. Die erste, die gothische, reicht vom Jahre 1442 bis 1538. Aus dieser Zeit ist nur noch ein von drei Seiten in späteres Mauerwerk eingebauter Rundthurm, der „grüne Hut", erhalten. Die St. Erasmuskapelle dagegen, die man für gleichzeitig hielt, ist in die Spätzeit des 16. Jahrhunderts zu setzen, wie ihre sehr lüderliche Technik beweist. Auch von der zweiten, der Renaissanceperiode, welche den Palastbau Joachim's II. und die Erweiterungen seiner Nachfolger bis zum Ende des 17. Jahrhunderts umfaßt, ist wenig mehr zu sehen als das „dritte Haus", das Quergebäude zwischen den beiden Höfen, ein nüchternes, unerfreuliches Werk des Grafen Lynar, und der an der Spree gelegene Flügel, das „Haus der Herzogin", welches Nering in den Jahren 1681—1695 erbaute. Aber es sind noch einige Zeichnungen vorhanden, welche uns gestatten, von dem Renaissancebau des Caspar Theiß eine Vorstellung zu gewinnen. Aus diesen Zeichnungen ergiebt sich nun, wie Dohme mit vielem Scharfsinn ausfindig gemacht, eine so auffällige Verwandtschaft des Berliner Schlosses mit dem Torgauer Schlosse Hartenstein, daß wir die Herkunft des Caspar Theiß aus den sächsischen Bauhütten annehmen müssen. Das Torgauer Schloß bildet mit dem Georgenflügel des Dresdner und dem Dessauer Schloß eine gemeinsame Gruppe, welche so charakteristische und originelle Stileigenthümlichkeiten aufweist, daß Dohme diese Stilrichtung als „sächsischen Provinzialismus" von der Bewegung der deutschen Frührenaissance isoliren zu können glaubt. Und zwar ist diese eigene Richtung nicht auf italienische, sondern auf französische Vorbilder zurückzuführen, die jedoch ganz selbständig verwerthet worden sind. Schon der Umstand spricht dafür, daß der französische Kalksteinbau in Putzbau übersetzt wurde. Ferner war speciell der Berliner Bau vollständig



Erstes Project Schlüter's für den Schloßbau. (Kopie des Stiches von P. Schenk in Amsterdam.)

farbig behandelt, wovon nicht blos Nachrichten, sondern noch erhaltene Reste zeugen. Die Verwandtschaft mit der französischen Frührenaissance wird am besten durch eine noch vorhandene Ansicht des inneren Schloßhofes illustrirt, welche der Maler Stridbeck im Jahre 1690, freilich in dem übertrieben schlanken Geschmacke seiner Zeit, angefertigt hat.

Die dritte Periode umfaßt die Thätigkeit Schlüter's, Eosander's und Böhme's, welcher den Bau in Schlüter'schen Formen zu Ende führte, und die vierte Periode die neuere Zeit, in welche neben mannigfachen Umbauten und Restaurationen der inneren Räumlichkeiten die Errichtung der großen Kuppel über dem Portale Eosander's nach dem Entwurfe Stülers fällt.

Das Dohme'sche Werk ist vorläufig als eine für die Geschichte des Berliner Schloßbaues abschließende Arbeit zu betrachten. Auch ohne Zusammenhang mit der großen Lichtdruckpublikation giebt es dem Leser eine vollkommen verständliche und klare Uebersicht über die Genesis des vielgestaltigen Baues, der trotz der vielen an ihm beschäftigt gewesenen Hände doch nur den Stempel des einen Genius trägt.

Adolf Rosenberg.

Bronzen aus der Zeit der italienischen Renaissance. Originalaufnahmen, herausgegeben von Valentin Teirich. 20 Tafeln, 9 Detailblätter und Text mit 40 eingedruckten Illustrationen. Wien 1877. Waldheim's Verlag. Fol.

Ehe noch das Jahr zur Neige geht, in welchem der junge talentvolle Valentin Teirich aus dem Kreise der Lebenden schied, wird dessen letztes Werk in einer so prächtigen Weise publicirt, daß wir es als ein würdiges Denkmal für den Verstorbenen betrachten können, ein um so bedeutungsvolleres, als es von dem Verstorbenen selbst vollendet wurde. Des Mannes bestes Denkmal sind seine Werke, und die vorliegenden Blätter sind V. Teirich's bestes Werk.

Der Text, welcher die Radirungen begleitet, zerfällt in zwei Theile, einen kunsthistorischen und einen beschreibenden.

In dem ersteren wird eine kurze übersichtliche Skizzirung der Geschichte des Bronzegusses zur Zeit der Renaissance gegeben, wobei Teirich im Wesentlichen Labarte und Lübke folgt. Die Frührenaissance sieht er damit charakterisirt, daß die größten Meister derselben ihre Wirksamkeit hauptsächlich dem Kunstgewerbe widmeten, während die Zeit der Hochrenaissance als die Epoche geschildert wird, in welcher Kunst und Handwerk sich scheiden. Den Grund hiervon sucht Verfasser darin, daß die Führerschaft in der Kunst aus den Händen der Architekten in die der Maler überging: ein Ausspruch, der zu wenig begründet und in seiner Allgemeinheit auch unrichtig ist. — Der beschreibende Theil führt uns, mit vielen trefflichen Zinkographien illustrirt, die vorzüglichsten Bronzethüren, Gitter, Kandelaber, kleine Leuchter, Kaminständer und anderes verschiedenartiges Geräthe aus italienischen Werkstätten vor. — Zu den klaren, übersichtlichen und umfassenden Schilderungen mögen einige Bemerkungen erlaubt sein, bei Stellen, mit denen wir nicht ganz einverstanden sein können.

Was z. B. die Ornamente an den Bronzethüren von St. Peter in Rom anbelangt, so wagen wir gegen Burckhardt's mildes und Teirich's noch günstigeres Urtheil Einspruch zu erheben. Es sind die Ornamente eigentlich nicht besser als die Figuren, sondern flüchtig wie diese; es mangelt ihnen die reizende Detailschönheit der Frührenaissance; zudem sind sie unklar komponirt, mit Eidechsen, Vögeln ꝛc. nicht verziert, sondern belastet, unschön im Rankenwerk, unschön selbst in der Führung der Hauptlinie. Wie unglücklich sind z. B. die Ecken aufgelöst! — Das Bronzegitter des Domes von Prato würdigt der Verfasser mit vollem Recht nach Gebühr und illustrirt es ausführlich; doch glauben wir, wäre in einem Werke, welches der Kunstindustrie vor Allem gewidmet ist, die Bemerkung nicht zu unterdrücken, daß sowohl das Vierpaßmotiv als die Verbindungen durch Riemenschnallen für Bronze eigentlich doch stoffwidrig und direkt der Schmiedeeisentechnik entnommen sind. — Das Urtheil über die Thür der Loggietta in Venedig ist entschieden zu hart; es ist schon mehr daran als „überladener" Bombast. Unzweifelhaft ist

bei der Komposition dieser Thür zu wenig auf den Ausdruck des Konstruktiven gegeben, das Malerische herrscht ungebürlich vor; doch ist soviel Reiz besonders in dem figürlichen Theile des Werkes, daß wir lieber annehmen wollen, Teirich's künstlerisches Auge sei von demselben bestochen worden, als er es in großem Holzschnitt in seine Sammlung aufnahm, als daß wir glauben sollten, es sei ihm Ernst damit gewesen, diese Thür zum „abschreckenden" Exempel mitgetheilt zu haben! — Sehr bedauerten wir, die große Ampel von S. Marco in Venedig, die Ampel in Pisa, den Thürklopfer vom Palazzo Pisano nur im Text, die wunderbaren Fahnen= und Fackelhalter von Siena nicht einmal da gefunden zu haben.

Der eigentliche Kern des Werkes, die Radirungen, gehören zu dem Besten, was auf diesem Gebiete seit Jahren publicirt worden ist; wir finden in der Ausführung die Leichtigkeit der Radirnadel, die Präcision, Kraft und Tiefe des Stichels, die architektonisch strenge Zeichnung, vereint mit dem vollsten malerischen Effekt und der Betonung des Stoffes. Als Urheber der Radirungen nennen sich J. G. Fahrnbauer, Kozeluch und Hrachowina, von welchen die ersteren Beiden bereits durch Q. Leitner's Publikationen bekannt waren, und der Letztere als V. Teirich's Assistent an der technischen Hochschule wirkte.

Man ist gewohnt, Publikationen solcher Qualität nur von Paris ausgehen zu sehen, und wir können nicht umhin, unsere unumschränkte Anerkennung der Verlagsfirma auszudrücken, welche die Herausgabe des Werkes besorgte. Das k. k. Handelsministerium hat übrigens durch thatkräftige Hilfe das Unternehmen ermöglicht.

Alle Blätter sind so trefflich, daß es schwer fällt, Einzelnes herauszuheben. Vielleicht wird man mit uns die Wiedergabe des großen Kandelabers von Pavia (von Semper, Stil, II in kleiner Skizze mitgetheilt), in 4 Blättern und Detailzeichnungen, am meisten bewundern, vielleicht der prachtvollen kräftigen Reproduktion der venetianischen Flaggenstange den Vorzug geben. Jedenfalls sind die kleinen Leuchter und der Armleuchter Nr. I. gleichen Lobes würdig, ebenso die drei Blätter des schönen Kandelabers aus dem Museum Correr in Venedig und die sehr edle Kanne aus dem österreichischen Museum. — Am wenigsten Beifall als Vorbild dürfte der kleine unschöne und unhandliche Leuchter aus dem Kensington=Museum finden, dem auch ein zweiter Leuchter entnommen ist, dessen viel zu breite Basis zu verwerfen wäre.

Indem wir nochmals unsere Freude über dieses schöne Werk ausdrücken, wünschen wir, daß dasselbe nicht vereinzelt bleiben möge, sondern daß es nur der erste Band sei von einer Reihe ähnlicher Publikationen der Zukunft. J. K.

Briefe von Buonaventura Genelli und Karl Rahl.

Mitgetheilt von Dr. Lionel von Donop.

10. Genelli an Rahl.

München d 3ten Juni 1852.

Gewiß werden Sie mein sehr verehrter Freund mein langes Verstummen entschuldigen sobald Sie erfahren werden daß mich am Schreiben Krankheit abhielt — das verdammte Podagra nämlich peinigte mich dermaßen daß mir keine Lust verblieb auch nur das mindeste zu thun. Den wundervollen Maimonat mußte ich also im Zimmer mit Grimassenschneiden höchst unlustig zubringen, und wer weiß wie lange es noch dauert bis ich wieder leichten Schrittes über das Pflaster gehen kann! Es giebt Leute genug die Zeit dazu hätten sich mit dieser Plage zu beschäftigen — könnte nicht einer von diesen so gefällig sein sie für mich zu übernehmen?

Viele Grüße soll ich Ihnen von Gabrielle[1]) sagen die seit einigen Tagen wieder hier ist, und so heiter ist wie das schöne Wetter dessen wir uns fortwährend erfreuen.

Aber Sie lieber Rahl sind so liebenswürdig und schlagen den Einfluß den ich auf einen Theil Ihrer Kunst gehabt haben soll, zu hoch an — höchstens konnte das Wenige was ich Ihnen mittheilte nur eine Bekräftigung sein für das was Sie schon längst selbst hatten — denn Phantasie und Gemüth kann man keinem geben, den Geschmack nur kann man bilden helfen, wie wir dies gegenseitig thaten.

Verdellé den ich äußerst selten sehe ist gegenwärtig, ich weiß nicht auf wie lange, in Nürrenberg. Woran F. eben arbeitet weiß ich nicht — doch ist er gewiß fleißig. — Er hatte viel Freude an Ihrer Composition den Moses am Brunnen. Roß sagte mir er habe Ihnen bereits geschrieben. Sie wünschen zu wissen was ich seit einiger Zeit gemacht habe — Nun, Studien zu der Ihnen bekannten Schlacht[2]), mit denen es nicht recht vorwärts will weil mir Geld mangelt, und weil ich allerlei Zeug nebenbei machen muß um mit den Meinen leben zu können und was schmachvoll genug ist meist Wiederholungen von Sachen die ich schon öfter machen mußte. Dann habe ich einige Gegenstände componirt als da ist — Sisyphus der den Tod fesselt[3]). Sisyphus der vom Todeshermes bei einem Gastmahl abgeholt wird[4]). Dann Ludwig den Eisernen von Thüringen wie er mit den vor einen Pflug gespannten Adligen ein Feld umpflügt[5]). Vier Comp: aus dem Mythos des Prometheus[6]) und noch allerlei ander Zeug — Ich wollte ich könnte diese Skizzen Ihnen zeigen um Ihr Urtheil darüber zu vernehmen!

Wenn sich Ihre Frau Mutter[7]) etwas daraus machen sollte von einem ihr doch Unbekannten gegrüßt zu werden so bitte ich mich derselben respektvollst zu empfehlen.

All' die meinigen erwiedern freundlichst Ihre Grüße!

Addio! Ihr aufrichtiger Freund
B Genelli.

---

1) Gabriele, älteste Tochter Genelli's, geb. 1836 in Berlin, war Schauspielerin und lebt gegenwärtig in München.

2) Schlacht des Lykurgos mit Bacchus und den Bacchantinnen. Federkontour mit Sepia leicht getuscht, 1853 im Münchener Kunstvereine ausgestellt. Eigenthum von Frau Helene Roß in Kiel. 1864 in Oel gemalt für Baron A. F. v. Schack in München. Br. 39. 49. 53. 58. 60. 61. 67—70. 72. 73. 75.

3) Satura. Taf. 15.

4) Zeitschrift f. bild. Kunst. 5. Bd. 1. Hft. Th. Langer sculpsit. — Der im Jahre 1865 gezeichnete vorzügliche Originalkarton im Besitz der k. k. Akademie d. bild. Künste in Wien. Br. 58. 62. 63. 67. 70—73. 75—77. 80. 83.

5) Im Auftrage der Großherzogin Maria Paulowna von Sachsen gezeichnet. Auch im Besitz von O. Berkefeld in Hamburg. Br. 16.

6) Prometheus. Belebung des Menschen. — Raub des Feuers. — Der gefesselte Prometheus. — Der befreite Prometheus. Satura. Taf. 7—10. Br. 44. 45.

7) Maria Theresia, geb. Lorenz.

11. Genelli an Rahl.

München d 18ten September 1852.

Mein sehr wehrter Freund!

Da ich durch Brugger, welcher Sie sehr grüßen läßt, erfahren habe, daß Sie bereits wieder in Wien sind, so beeile ich mich Ihnen zu sagen wie leid es mir ist, daß Sie Ihr Versprechen hierher zu kommen nicht gehalten haben — Immer und immer getäuschte Hoffnungen! Was könnte Ihnen denn, dem es zu meiner Freude doch gut ergehen soll, dieser Abstecher für Kosten gemacht haben? in einer Stadt in der es doch billiger zu leben ist als in Wien — und Ihre Schüler würden in Ihrer etwa Vierzehn-Tägigen Abwesenheit auch nicht alles Talent verloren haben!

Vor mehreren Wochen habe ich Herrn v: Arthaber hier kennen lernen — dies ist ein Mann der sowohl als Kunstkenner, wie durch seine Manieren einen äußerst angenehmen Eindruck macht. Sie können denken daß Sie keinen kleinen Theil unseres Gespräches ausmachten. Da Herr v. Arthaber von meinen Arbeiten nichts zu sehen verlangte, so zeigte ich ihm auch nichts, was ich sonst an einen so gebildeten Kenner gern gethan hätte. Die meisten Reisenden sind doch gar zu sehr auf der Hatz! — So ging mir's kürzlich mit einem Manne dessen Bekanntschaft ich wohl gern auf längere Zeit als auf die einer Stunde gemacht hätte — mit Droysen[1]) den Sie ja auch kennen. Unser Andreä[2]) aus Frankfurt reist auch auf ähnliche Art. — In Genua war er anderthalb Stunden, in Berlin drei Stunden — da gehört denn doch der Blick eines Engels oder Satan's dazu um in so kurzer Zeit das Gute und Schlechte in einer großen Stadt zu erkennen. Andreä der seit einigen Wochen in Frankfurt ist um von da aus nach Rom zu gehen, hat ein großes Bild gemalt was alle Achtung verdient — Es stellt dar den Saul bei der Hexe von Endor. Er will es nach Wien und von da nach Bologna schikken allwo man diesen Vorwurf als Preisaufgabe für alle Maler Europa's gestellt hat. Mich soll wundern wie dies Bild Ihnen gefallen wird. Wenn es dem Andreä nur nicht so ergeht wie seinem Landsmanne Donner[3]) der vier Meilen von Rom nebst noch drei Reisegefährten von zwölf Räubern rein ausgeplündert wurde.

Ich habe zwei kräftig in Sepia ausgeführte Zeichnungen gemacht von denen die eine darstellt den in seiner Schmiede am Ambos sitzenden Vulcan der von Bachus durch Wein und von dem Gott des Schlafes durch seinen Mohnstengel in Schlummer versenkt ward, wie auch drei Cyklopen und ein kleiner zwergartiger Metallarbeiter in ähnlichen Zustand gerathen sind. Unter diesen Trunkenen und Schläfern entführt Bachus von einem Amor getrieben und einer Tigerin umspielt die Gattin Vulcan's[4]). Vor dem Eingange der Höhle steht der Wagen des Gottes mit Centaurinnen bespannt von einem größeren Amoren geleitet.

Die andere Zeichnung stellt vor eine Centaurin die in ihrer Höhle am Feuer liegend ihre zwei Jungen säugte, welche durch den von der Jagd heimkehrenden Vater mit einem kleinen Löwen überrascht und geängstet werden[5]).

Sagen Sie mir nun gefälligst ob diese beiden Zeichnungen, oder eine von Beiden vom Wiener Kunstvereine angekauft werden könnten, oder irgend Jemand aus Ihrer doch gewiß großen Bekanntschaft sich von diesen Gegenständen so angezogen fände daß ein Ankauf zu Stande käme — Denn Sie müssen wissen, daß ich gegenwärtig in einer solchen Geldverlegenheit stekke die mich beinah dazu treiben könnte Ihnen die Frage zu tuhen ob Sie mir nicht inzwischen einen Geldvorschuß machen könnten? Ich hoffe Sie werden mir dieser meiner Zumuthung halber nicht böse werden!

So eben kommt mir der Gedanke bei ob nicht das von Ihnen gemalte Bild (Eros u. Anteros) sich leichter in Wien verkaufte als hier wo die Leute nun einmal, wie Sie wissen, einen ganz particularen Geschmack vom Malen haben.

Nun addio! Alles Schöne von meiner Frau!

Ihr etwas melancholischer Freund

B: Genelli.

12. Genelli an Rahl.

München d 12ten November 1852.

Verehrter Freund!

Dieses Schreiben soll nur etwa so viel wie eine Visitenkarte vorstellen die Ihnen von meiner Existenz Kunde giebt, und daß ich Ihrer wehrtester Rahl stets eingedenk sei.

Von Roß erfuhr ich daß Sie ihm mit ehestem einen aquatinta-Abdruck der nach Ihrem Bilde,

---

1) G. Droysen, der bekannte Historiker in Berlin.

2) K. Andreä geb. 1824, Historienmaler. Br. 15.

3) E. Donner, Maler u. Schriftsteller in Rom.

4) Bacchus entführt die Gattin Vulkan's. 1852 im Münchener Kunstvereine ausgestellt. Mehrfach von Genelli komponirt.

5) Centaurenfamilie. Satura. Taf. 25.

Kristen in den Katakomben [1]), gemacht wurde, zuschikken werden. Hoffentlich wird diese Platte zu Ihrer Zufriedenheit ausgefallen sein und sodann werden auch Andere mit derselben zufrieden sein können. Mir wäre es freilich lieber wenn die Composition die Philosophie auf dem Wagen [2]), in dieser Manier hätte veröffentlicht werden können — doch darüber wird wohl noch manches Jahr vergehen müssen bis es Ihrem Genius erlaubt sein wird diesen Vorwurf auszuführen!

Daß es Ihnen so gut in Ihrer Vaterstadt ergeht freut mich herzlichst — Seien Sie nur Ihrer Gesundheit wegen nicht allzu fleißig, besonders da man nicht einmal deßhalb gelobt geschweige belohnt wird, im Gegentheil für's Nichtsthun angestellt wird — sogar dabei berühmt werden kann — doch eine Gabe wird verlangt, — die nähmlich daß man es verstehe stets wichtig zu thun, und keine Sylbe die Charakter verräth sich entfahren lasse!

Damit aber mein Brief einer Visitenkarte nicht allzu unähnlich werde muß ich ihn wohl schließen, und nur noch von der Familie Genelli einen förmlichen Grüßestrauß für Sie hinzufügen.

Mit der Ihnen bekannten Ergebenheit

Ihr

B: Genelli.

13. Rahl an Genelli.

Verehrtester Freund!

Seit beynahe einem halben Jahre habe ich keine Sylbe mehr von Ihnen und den Ihren vernommen und doch wäre mir in dieser Wüste von Unsinn und noch schlimmeren Leidenschaften ein Wort von einem so werthen Freunde wie (Sie) sind eine wahre Labsaal. Es ist wahr ich habe auch lange gezögert bis ich den Reigen wieder eröffnet wie (ich) hoffe und mir schmeichle nicht umsonst, allein mir ist seit langem alle Lust vergangen zu sprechen und zu schreiben. So viele und wie es den Anschein hatte so sichere Hoffnungen habe ich Alle zu Grabe getragen, und bin nun ganz auf den Kunstverein beschränkt und was davon zu erwarten ist brauche ich Ihnen nicht erst auseinander zu sezen und hoffe bloß daß Sie mir nicht übel nehmen davon zu sprechen. Wie geht es Ihnen was thun und treiben Sie welche herrliche Ideen beschäftigen Sie? Ach! wie gerne möchte ich wieder einmal bey Ihnen sein, in Herzenslust über die himlische Kunst (uns) zu besprechen und wieder von Ihren Gedanken und Empfindungen mich zu nähren und durch Ihren ausströmenden Geist mein Gemüth zu stärken. Es ist wahr ich existire bis jetzt in pekuniärer Hinsicht besser wie in München aber ist das eine Existenz zu nennen, wenn man ganz auf sich beschränkt ist, und ohne alle Zukunft so trüb und matt in die Welt hineinlebt wie ein lebendig Todter? Wie geht es Ihrer Fr. Tochter ich habe gehört daß Sie sich recht geehrt und wohl in Frankfurth befindet und daß Sie großen Trost an Ihr erleben, wahrlich ich gönne es Ihnen von Herzen und wünschte sehnlichst daß Ihnen wenigstens in Ihrer Familje ein Theil der großen Schuld getilgt würde die Sie an die stumpfe Welt zu fordern hätten. In der Hoffnung werthester Genelli daß Sie meiner noch nicht ganz vergeßen haben und mich auch gelegentlich mit einigen Zeilen erfreuen werden bin ich wie immer

Ihr

aufrichtiger Verehrer und Freund

C. Rahl

Wien den 18 Maj 1853.

14. Genelli an Rahl.

Mein verehrtester Freund!

Nur um ein par Tage kamen Sie mir mit Ihrem lieben Briefe zuvor, sonst hätten Sie bereits ein Schreiben von mir erhalten. Heiliger Gott! es ist wirklich über ein halb Jahr seit wir von einander nichts vernahmen. Ungefähr vor drei Wochen brachte ich in ziemlich lustiger Gesellschaft, in welcher sich auch Brugger, Flüggen [3]) Roß, Berdellé befanden, ein Lebehoch aus auf Freund Rahl in Wien, unter dem Bedauern daß er nicht bei uns sein könne! Sie ersehen wenigstens daraus daß wir Ihrer eingedenken.

Unmöglich aber können Sie in dem so bevölkerten Wien in einer ärgern „geistigen Wüstenei" in künstlerischer Hinsicht leben als Ihr Freund allhier, wo, wenn ich ein pār ausnehme, auch ich mit meinem Treiben ziemlich allein stehe, was übrigens wohl — selbst Rom nicht ausgenommen — überall der Fall sein mögte — Hierüber muß man sich halt tröften können oder die ganze Kunst sich abgewöhnen — Man muß sich mit den einzeln stehenden Waldblumen vergleichen die doch duften und prangen wenn sie gleich Niemand als wilde Bestien erblicken. An die Zukunft denke ich schon lange lange nicht mehr, mag da

---

1) Die Verfolgung der ersten Christen in den Katakomben zu Rom. Kupferstich von Chr. Mayer in Schabmanier. Oelgemälde in Besitz von Dr. Abendroth in Hamburg. Desgl. in Consul Wagner's Gemälde-Sammlung in Berlin, jetzt in der National-Galerie daselbst. Nr. 266.

2) Die Ermordung der Philosophin Hypathia durch die Christen. Nach Kosegarten's Geschichte d. oström. Kaiserthums von Rahl komponirt. Br. 35. 41. 43. 58. 59.

3) G. Flüggen, 1811—69. Genremaler.

kommen was da will! ich begnüge mich mit der Gegenwart mich herumzuschlagen! Daß ein Mann von Ihren seltenen Gaben, nachdem ihm alle gemachten Hoffnungen zu Wasser wurden, auf Kunstvereine angewiesen ist, bedauere ich von Herzen — damit mir nun nicht passire daß ich auf Kunstvereine angewiesen sei, bin ich auch längst aus dem hiesigen, in welchen ich wohl nie hätte treten sollen, wieder herausgetreten. Die Professoren Widnmann[1]) und Thäter[2]) wollten auch diese Anstalt verlassen, sind aber doch noch verblieben.

Wohl habe ich einige neue Compositionen gemacht — aber noch mehr ältere zu verbessern gesucht z: B: den rezitirenden Homer den ich ganz mit Hülfe ziemlich guter Modelle durchstudirte und der dieser Tage seine Wanderung nach America antreten wird. Schmachvoll wäre es einen Gegenstand öfter zu wiederholen wenn man ihn nicht zu cultiwiren gedächte. Doch nun genug! denn die kleine Titi welche den Rahl grüßen läßt, ruft mich zum Esstisch, an welchem Sie im Bildnisse uns täglich schmausen sehen, wollt' indessen Sie könnten in Wirklichkeit unser frugales Mahl theilen, welchen Wunsch auch meine liebe Frau theilt.

Addio mein hochgeschätzter Freund!

Ihr

B: Genelli.

München d 29ten Maj 1853.

15. Genelli an Rahl.

München d 19ten Juni 1853.

Mein verehrtester Freund!

In Ihrem mir viel Freude machenden Briefe sagen Sie daß man an dem gegenwärtig in Wien ausgestellten Bilde Andreae's meinen Einfluß auf dasselbe beim ersten Blick gewahr werde. Dieses Urtheil über unseres Freundes Bild habe ich schon öfter hören müssen — kann Ihnen jedoch versichern daß ich außer auf ein par ganz unbedeutende Kleinigkeiten gar keinen Einfluß auf dasselbe hatte, und man dem Andreae hierin doch allzu wenig Talent zutraut. Neugierig bin ich indessen ob er in dieser von ihm betretenen Bahn fortfahren wird zu schaffen oder ob er fals dieser erste Versuch nicht sehr ansprechen und Früchte tragen sollte, einen andern Weg betreten werde, denn Rom's historische Meisterstücke in der Malerei werden ihn nicht gegen eine solche Umsattelei schützen.

Jubeln Sie nur nicht zu früh über den Kunstsinn amerikanischer Kaufleute, denn weil Jemand mir ein par nicht glänzend bezahlte Zeichnungen bestellte, wo es noch fraglich ist wie sie gefallen, kann man noch nicht viel Respekt für diesen Welttheil haben. Ihre so herrlich gemalte Figur (Venus?) war ja wohl auch für America bestimmt?

Roß ist seit einigen Wochen mit Frau und Kind in Holstein — auf wie lange sich seine Abwesenheit erstrekken wird weiß ich wirklich nicht, vielleicht bis zum Herbst. Sobald er wieder hier sein wird werde ich mich Ihres Auftrages an ihn entledigen. Sein Sprößling recht kräftig und heiter, gleicht seiner Mutter. An Verdellé den ich nur äußerst selten und zwar nur auf der Gasse sehe, werde ich Ihre Grüße ausrichten. Vornkeller sah ich vor ein par Tagen, er war unwohl. Schade daß er zu viel Efekt und Farben-Proben an seinen Bildern macht wodurch sie nicht immer gewinnen — daran mag wohl eben dies sein unwohlsein schuld haben wie auch an seiner Zurückgezogenheit.

Das was Sie mir so sehr gönnen nähmlich Freude an meinen Kindern — ist mir bis dato an ihnen geworden, denn die beiden Jüngern besonders Camillo[3]) gedeihen ganz schön an Geist wie an Bildung. Hoffentlich wird aus Ihnen etwas werden damit ihre treffliche Mutter doch etwas für ihre so vielen Mühen habe.

---

1) M. Widnmann, geb. 1812. Bildhauer in München.

2) J. C. Thäter. Der bekannte Kupferstecher.

3) Die häufige Erwähnung des einzigen vielgeliebten frühverstorbenen Sohnes Genelli's, Camillo, in obigen Briefen rechtfertigt die Mittheilung einer kurzen von B. Genelli verfaßten, in Andresen's Künstler-Nekrolog zum Theil veränderten Lebensskizze desselben:

„Camillo Genelli wurde den 30ten März 1840 zu München geboren, er war der einzige Sohn des Malers Buonaventura Genelli. In seinen Kinderjahren zeigte er sich stets als ein selten kräftiges Kind ohne in geistiger Hinsicht gerade durch etwas Besonderes aufzufallen, als durch ein stilles ernstes Beschauen der Dinge, die ihn umgaben. Schon früh versuchte er in Kinderweise zu zeichnen zumeist Thiere, später etwa 11 Jahre alt, als sein Vater ihm einigen Unterricht ertheilte, zeichnete er ländliche, ganz anmuthige Scenen aus dem bayerischen Landvolke, in welchen Aquarellen schon ein ganz löblicher Farbensinn nicht zu verkennen ist. Auf der Schule nahm er vorzüglich für Geschichte feurigen Antheil, den er auch bis zu seinem Tode behielt. Im Jahre 1856 besuchte er die Münchener Akademie und erhielt ohne angehalten zu haben ein jährliches Stipendium (100 fl.) durch den Minister des Cultus, um bequemer seinen Studien obliegen zu können. Die Münchner Akademie benutzte er bis zu der Zeit (1859), in welcher sein Vater durch den Großherzog von Sachsen, Carl Alexander, nach Weimar berufen ward. Vor dieser Zeit, etwa in den Jahren 1855 oder 54, hatte er mehrere Kompositionen, nur Umrisse mit der Feder, nach Bojar-

Ihr genial gemaltes Bildniß Gabrielle's[1]) macht mir täglich große Freude aber nicht nur mir allein sondern auch einem armen Essenkehrer-Buben der jedesmal, so versichert unsere Magd, wenn er früh-morgens durch das Zimmer gehen muß in welchem es hängt, vor demselben lange Zeit stehen bleibt und einst die Magd fragte ob denn das Fräulein in der Wirklichkeit wohl so schön wäre als im Bilde — Ein Zeichen daß in diesem Spazzacamin' mehr Kunstsinn steckt als in manchem Maler. Nicht sobald würde ich Sie mit einem Briefe heimsuchen hätten Sie es nicht gewünscht. Sie ersehen hieraus aber mindestens meinen guten Willen Ihnen zu willfahren, wenngleich ein solches Schreiben nicht sehr geeignet ist Sie zu erheitern und zu interessiren.

Ihr
aufrichtiger Freund B: Genelli.

16. Genelli an Rahl.

München d 1ten May 1854.

Trotzdem daß es mich oft antrieb an Sie Freund Rahl zu schreiben so kam ich dennoch nicht dazu weil eine überhandnehmende Abneigung gegen alles Schreiben mich davon abhielt — Nun sind Sie mir aber wiederum zuvorgekommen mit Ihrem lieben Brief den zu beantworten es endlich Zeit ist.

Jedenfalls mein verehrter Freund setzen Sie die Bemerkungen die ich mir hie und da über Ihre Werke zu machen erlaubte viel zu hoch an, und es rührt mich diese Ihre männliche Duldsamkeit über meine Klügeleien nicht wenig! Wie viele die Ihnen nicht das Wasser reichen könnten werden durch die kleinste Rüge über ihre Arbeiten verstim̄t ja feindseelig gesinnt — Sie und der alte Koch[2]) sind die Einzigen denen ich mit aller Offenheit es wagen durfte meine Meinung zu sagen, die im Gefühle ihrer Kraft nicht Angst zu haben brauchten, wenn man einige Mängel an Ihren Bildern entdeckte, für kraftlos gehalten zu werden. Ich bin um so mehr ein Bewunderer dieser Eigenschaft da ich selbst nicht immer frei bin von dieser von mir gerügten Empfindlichkeit beim Tadeln Anderer über meine Arbeiten, obgleich wenn ich sie als verfehlt anerkennen muß gewiß schonungslos mit denselben umgehe.

Wäre ich ein reicher Mensch ich würde die meisten meiner Arbeiten wieder an mich kaufen um sie entweder zu verbessern oder zu vernichten.

Möglich, daß in Wien „die Verfolgungswuth gegen die Historienmalerei täglich ärger werde" hier ist sie mir nicht viel ärger vorgekommen als ich sie seit meinem zwanzigsten Lebensjahre stets gekannt habe, so daß ich mich gewissermaßen daran gewöhnt habe, wie auch an so manche Entbehrung materieller Art.

---

do's Verliebtem Roland gezeichnet, die einen bedeutenden Sinn für Komposition, großartige Formen und Schönheit der Bewegungen menschlicher Gestalten zeigen. Mehrere dieser Blätter sind noch im Besitze seines Vaters (gegenwärtig im Besitz der K. K. Akademie d. bild. Künste in Wien). Die Figuren sind etwa 12 Zoll hoch. In Weimar verließ er diese Vorwürfe zu Kompositionen, übte sich im Bildnißmalen, unter denen sein eigenes ein sehr gut aufgefaßtes ist. Auch malte er nach einer Lenau'schen Dichtung einen Faust auf der Anatomie, ein glücklich komponirtes Bild, dessen erster Entwurf noch in München entstand. Faust und sein Famulus disputiren bei einer Leiche über die Verbindung der Seele mit dem Körper. Da erscheint vor ihnen Mefisto, der ihnen auf seine Weise Unterricht darüber ertheilt. Die Figuren sind durch Lampenlicht beleuchtet, etwas Mondlicht fällt in ein Seitengewölbe. Dieser an sich düstre Gegenstand ist vom Künstler so interessant aufgefaßt, daß er dem Beschauer keinen Widerwillen erregt.

Im Jahre 1864 leistete Camillo einer öfter von Rahl in Wien an ihn gemachten Einladung, zu ihm zu kommen, Folge. Liebe für Süddeutschland und zu dem Freunde seines Vaters, auch um von diesem bedeutenden Künstler die Frescomalerei zu erlernen, trieben ihn dorthin. Er war in Wien enorm fleißig und machte sehr viele Kompositionen aus der griechischen Mythologie, zumeist nur skizzirt, sowohl in Oelfarben als mit Sepia; unter denen eine, Ulysses der die Freier erschießt, sich durch Leben und gelungene Gruppirung auszeichnet.

Rahl starb im Juli 1865, bevor Camillo sich unter seiner Leitung sehr im Frescomalen hätte einüben können, er kam mithin im November desselben Jahres wieder nach Weimar zurück, allwo er 1867 am 19ten Januar starb. Kurz vor seinem Dahinscheiden bat er seinen Vater, sein letztes Bild, was durchaus nicht zu seinen guten Arbeiten gehörte, zu verbrennen. Bis zu seinem Dahinscheiden war seine Phantasie noch immer mit seiner Kunst beschäftigt, denn oft bewegte er die Hände in der Luft wie Jemand, der Gestalten entwirft. Dieser Jüngling hatte ein schönes Gemüth, einen männlichen Geist, fern von den Flachheiten und Anmaßungen der meisten jungen Leute."

1) Das Oelportrait Gabriele Genelli's, von Rahl in wenigen Stunden gemalt, besitzt Karoline Genelli in Weimar.

2) J. A. Koch, 1768—1839. Der joviale Freund und Förderer Genelli's in Rom. — Die deutschen Maler-Radirer d. 19. Jahrh. bearb. v. A. Andresen. 1. Bd. 1. Hälfte. Leipzig. Weigel. 1866. S. 9—36.

Auf Ihre Pausen bin ich begierig, und bin im Voraus überzeugt, daß ich mich auch über diese wie über alle Ihre früheren Arbeiten nur zu erfreuen haben werde. Ich vermuthe daß es jene Schlachten[1]) sind von welchen ich bei Ihrer letzten Anwesenheit in München die ersten Conceptionen sah? Sollten Sie diese Arbeiten auch nicht zur Ausführung im Großen erhalten — so lassen Sie sich weder Zeit noch Kosten gereuen die Sie zu diesen Conzeptionen brauchten — erwägend daß etwas Tüchtiges nicht umsonst gemacht ist und es mit der Zeit schon seine Früchte (wenn vielleicht auch nicht materielle) tragen werde.

Ist denn keine Hoffnung vorhanden Sie bei Gelegenheit der Industrie u Kunstausstellung allhier zu sehen? Werden Sie zu dieser Allerweltsausstellung von Ihren Arbeiten hersenden?

Sie wünschten zu wissen woran ich arbeite — An lauter Dinge an denen ich nicht gern arbeite! Denn Gegenstände an welchen ich gern arbeiten würde, machen mir zu viel Spesen!

Schwind der gestern bei mir war tritt heut oder morgen seine Reise zur Wartburg an um dieselbe auszumalen — Ein ganz beneidenswerther Auftrag den er gewiß mit Geist ausführen wird. Einst warnte er mich doch ja nicht jenen mißliebigen Vorwurf, wie Ludwig der Eiserne mit den Adligen, an den Pflug gespannt, ein Feld umakkerte, zu componiren, jetzt machte er ihn selber um ihn in jener Burg anzubringen — Ich erinnerte ihn an seinen Rath!

Doch genug für diesmal! Seien Sie gegrüßt von den Meinen und von Ihrem aufrichtigem Freunde

B: Genelli.

17. Genelli an Rahl.

München d 10ten December 1854.

Mein sehr werther Freund!

Da Sie von mir zu wissen wünschen wie mir Ihr Bild (Simson unter den Philistern)[2]) gefallen habe — so muß ich Ihnen sagen, daß abgerechnet die treffliche Färbung wodurch dies Bild (trotz seiner nicht allzu günstigen Aufstellung) alle in demselben Zimmer umherhängenden Bilder als unächte Waare erscheinen ließ — ich doch was Composition und Ausdruck anbelangt — schönere Bilder von Ihnen sah. Mir scheint nicht glücklich gedacht, daß Samson auf dem Fußboden liegt, da er doch dicht bei sich ein Bett hat. Die Figur welche die Leier aufhängt hätte dies Geschäft wohl zu einer andern Zeit tuhn können als grade in diesem so kritischen Moment auch für das weibliche Personal. Obschon Ihr Simson eine gut gezeichnete Figur ist, so fehlt ihm nach meinem Dafürhalten doch das was ihn zu einem Simson karakterisirt.

Daß Sie den Moment wählten wie der schlafende Held von seinen Feinden umstellt wird, finde ich sehr lobenswehrt, denn wenn man den folgenden Moment wählt wie er von seinen Feinden überwältigt am Boden liegt, so hätte dieser etwas komisches, besonders wenn man diesen großen ohnmächtig gewordenen Bengel sich fesseln lassen sehen muß, und einen so gewaltigen Helden will man stets in seiner Stärke, nicht aber in seiner Ohnmacht sehen!

Wie schade! daß Sie wieder einmal um Ihre Hoffnungen getäuscht sind, und Ihre Mühen, wenn auch nur in gewisser Hinsicht, umsonst waren!

Wüßte man es für ganz gewiß daß Ihr „alter Feind (Schwind?) Sie unausgesetzt verfolgte, und um jene Arbeit zu erschnappen Ihre Gesinnung verdächtigte" so sollte man ihn nicht mehr mit dem A . . . . . ansehn — Ob ihm übrigens sein Verdächtigen etwas helfen wird daß man in Wien ihm gedachte Arbeit auftragen werde?

Sie fragen woran ich arbeite — Leider an nichts Neuem! Des Mauschels halber an lauter frühern Arbeiten, welche ich, um mir diese fatalen Arbeiten in etwas erträglich zu machen, so viel wie möglich zu kultiwieren suche.

Freund Brugger der Sie herzlich grüßen läßt, hat in letzter Zeit eine gar schöne Gruppe Ödipus und Antigone modellirt. Ein Glück für diesen Trefflichen, daß Fortuna ihm erlaubte es mit ansehn zu können ob man ihm solche Arbeiten, die er doch auch nicht eben aus den Aermeln schüttelt — bestellt oder nicht. Wenn die Figuren ständen wäre ihre Höhe über 2 Fuß — Ich aber möchte sie in der Größe des Laocoon sehen!

Viele viele Grüße von den Meinen —

Ihr stets ergebener Freund
B: Genelli.

---

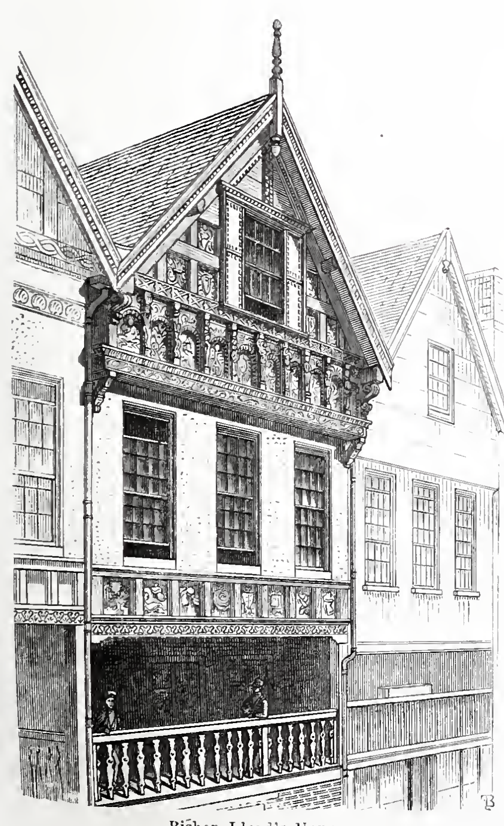
1) Vermuthlich die ersten Entwürfe für das Arsenal in Wien.

2) Die Gefangennahme Simson's. 1854. Im Besitz von Rahl's Schwester Marie Saazer in Wien. — Derselbe Vorwurf wiederholt von Genelli componirt, als Aquarell bei R. Brockhaus in Leipzig, als Zeichnung bei Prof. E. Hähnel in Dresden.

(Fortsetzung folgt.)

Ein Besuch in Chester.

Mit Illustrationen.



Bishop Lloyd's House.

Wer die schönere und charakteristische Seite des englischen Kunstreichthums kennen lernen will, der muß den Londoner Straßenstaub von den Füßen schütteln und landeinwärts fahren, muß von Kathedrale zu Kathedrale pilgern, und wenn er bei den Kirchen der Hauptstadt vergeblich ästhetische Erbauung gesucht hat, so wird er sie hier finden, bei diesen grauen Steinriesen, die, von Baum- und Rasengrün umfangen, dem Marktlärm entrückt, in majestätischer Ruhe daliegen. Der muß aber auch zwischen die Maschen des Schienennetzes hineindringen zum abgelegenen Landsitz des englischen Adels, um den Natur und Dichtung einen so poetischen Duft gewoben haben. Da sind all' die Kunstschätze aufgestapelt, die ein durch Jahrhunderte reger Sammeleifer herbeigeschleppt, von griechischen und römischen Skulpturen an bis herauf zum französischen Sensationsbild, die Funde aus der Villa Hadrian's und die Trümmer der in unserer spekulationslustigen Zeit zersplitterten kontinentalen Sammlungen. Ueberall wird er einen treuen und kundigen Begleiter haben an Waagen's unschätzbarem Werke: „Art treasures in Great Britain *).“ Wie noth thut das gerade hier, wo die Eitelkeit der Besitzer so oft mit hochtönenden Namen prahlen will und wiederum wahre Meisterwerke unter Staub und Rauch oder Restaurirungspfuscherei ihrem gänzlichen Ruin entgegensinken. Mit unermüdlichem Eifer und selten getäuschter Sachkenntniß weiß Waagen die verborgensten Schätze an's Licht zu ziehen. Kein Städtchen ist ihm zu entfernt, kein aristokratisches noli me tangere zu un-

*) Es existiren übrigens für einige der bedeutendsten Privatgalerien wie Blenheim Palace, Woburn Abbey und die Sammlung des Herzogs von Devonshire treffliche Specialkataloge aus der Hand des englischen Kunstkenners George Scharf, Vorstandes der National Portrait Gallery.

durchdringlich; ihm haben sich Thüren geöffnet, an denen selbst englische Kunstgelehrte vergeblich anpochen.

Dennoch hat er mich einmal im Stich gelassen. Das war in Chester, und wie werth ist gerade dieser Ort, gesehen zu werden! Freilich nicht wegen Kirche oder Schloß, wenn auch beides dort vorhanden ist. Eaton Hall, der Landsitz des Herzogs von Westminster, dehnt seinen Park bis hart an die Thore der Stadt. Jetzt wird dort ein neuer Prachtbau in wirrer Gothik errichtet, der zugleich Zeugniß ablegt von englischem Reichthum und englischem Ungeschmack. Und drinnen innerhalb der Stadtmauern befindet sich eine zum Theil in Ruinen zerbröckelte romanische Kirche und eine mächtige gothische Kathedrale, die jedoch ohne auffällige Eigenthümlichkeiten sich jetzt überdies einem völligen Erneuerungsproceß zu unterziehen hat.

Was aber Chester zu einem Unicum auf britischem Boden, zu einer Perle unter den englischen Städten macht, das ist der Charakter seiner Privatbauten, das sind seine alten absonderlichen Straßen, seine halbverwitterten Holzhäuser. Nirgends sonst tritt der englische Fachwerkbau in so markirter Weise, in so reicher künstlerischer Durchbildung auf, keine andere Stadt hat sich so wie diese ein architektonisch interessantes Gepräge bewahrt bis herein in unsere Tage. Was anderswo ausschlag- und charaktergebend auftritt, vom kleinsten Seebad angefangen bis zu dem riesenmäßigen London, ist platte Geschmacklosigkeit, die sich in ertödtendem Einerlei wiederholt. Schmale ein- bis zweistöckige Häuschen, eben groß genug für eine kleine Familie, rauchschwarze Ziegelwände, aus denen die weißgetünchte Fensterumrahmung grell vorsticht, und endlich als Krönung dieser freudlosen Bauten ein horizontaler Mauerabschluß, hinter dem das schwach geneigte Dach verschwindet. So tragen sie in ihrer kalten Nüchternheit so recht den Stempel des nach innen gekehrten, selbstgenügsamen englischen Lebens.

Freilich findet man überall dazwischen hineingestreut einzelne Fachwerkbauten mit mehr oder weniger anziehenden Eigenthümlichkeiten, wie's eben im Geschmack der Zeit lag. Seltner im Süden und Norden, am häufigsten in den mittleren Grafschaften, vor Allem im Cheshire, außerdem noch in Harwichshire, Lancashire, Oxfordshire und andern. Am seltensten merkwürdigerweise unter der halben Million Häuser von London. Die Feuersbrunst, die im Jahre 1666 einen so unverhältnißmäßig großen Theil der Stadt mit Windeseile in Asche legte, ist eine Ursache dieser Erscheinung. Aber nicht die einzige.

Blicken wir nur nach Chester, die meisten und werthvollsten der Riegelhäuser stammen aus den ersten Dritteln, einige sogar vom Ende des 17. Jahrhunderts. Auch hier wie anderswo haben die Bürgerkriege der Cromwell'schen Zeit arg aufgeräumt gehabt, und der rothe Hahn war geschäftig von Dach zu Dach geflattert. Aber in London treten Faktoren hindernd auf, die in der Provinz nicht oder nicht so intensiv erscheinen. Vor Allem der Holzmangel, der sich um die großen Konsumtionscentren immer am ersten und meisten fühlbar macht. Durch das ganze Mittelalter galten die Waldungen Englands für unerschöpflich; erbarmungslos ward darin gewüstet. Schon im 15. Jahrhundert wurden Klagen darüber laut; endlich unter Elisabeth erscheint eine Verordnung, die den übermäßigen Verbrauch von Holz bei den Bauwerken einschränkt. Deshalb sind heutzutage die Fachwerkbauten, deren Dauer natürlicherweise eine begrenzte ist, in den englischen Städten im Ganzen so spärlich. Freilich trifft man hier und dort sogar auf ausgiebige Umgehungen dieses Verbotes — glücklicherweise; aber gerade in der Hauptstadt, am Sitz der Regierung, mag es denn doch nachdrücklicher aufrecht erhalten worden sein. Dazu kommt

später das bedenkliche Gebahren der sogenannten Stadtverschönerung und -Erweiterung, stolze Paläste wie Northumberland House werden rücksichtslos der Geradlinigkeit einer Straße oder der Viereckigkeit eines Square's hingeopfert. Da ist denn freilich kein Raum für die poetische Baufälligkeit und windschiefe Verschrobenheit der alten Holzhäuser.

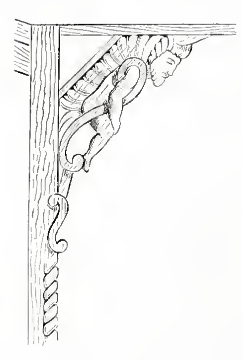
Wie anders Chester! Das umfängt einen mit dem ganzen Zauber einer stark ausgearbeiteten, in unsere alles nivellirende Zeit wohl herübergeretteten Individualität. Und doch liegt diese eigenthümliche Stadt inmitten einer bevölkerten, hochindustriellen Gegend, nahe bei Liverpool, am Kreuzungspunkt wichtiger Schienenstränge. Es ist auch nicht just die alte Zeit, die uns hier so anmuthend entgegentritt, wie etwa in Nürnberg oder gar in dem erst heutigen Tages aus seinem Dornröschenschlummer erweckten Rothenburg. Viel, auffallend viel Neues hat sich hereingedrängt, selbst in den Kern der Stadt, aber eben hier konnte es sich am allerwenigsten der übermächtigen alten Bausitte entziehen. Zum Theil geschah dies wohl in vollbewußter Anerkennung des künstlerisch Empfehlenswerthen, zumeist allerdings nur aus äußerlichen Gründen. Aus folgenden. Auf der Höhe des ersten Stockwerkes und ungefähr die halbe Tiefe desselben einnehmend ziehen sich nach der Straße zu geöffnete Laubengänge durch die Häuser hin. Gleichsam als zweites Trottoir. Hier oben, vor Sonnenhitze und Regen geschützt, bewegt sich ein lebendiger Verkehr, hier oben in dämmeriger Zurückgezogenheit befinden sich die elegantesten Kaufläden, andere weniger distinguirte sind zu ebener Erde. Das heißt auf Straßenniveau, denn die Straße selbst ist eigentlich nicht zu ebener Erde. Durch Ausgrabung ist sie gerade um das Maß des Unterbaues tiefer gelegt worden. Zu welchem Ende? Die Laube bezeichnet die ursprüngliche Höhe und liegt auch in der That in derselben Fläche wie der kleine Hof oder das Gärtchen hinter dem Hause. Die Verbindung der beiden Straßentheile, wenn man so sagen darf, vermitteln schmale in den Gang eingesenkte Treppchen. Sie kehren nicht allzu häufig wieder, fehlen aber nie an den Kreuzungspunkten der Gassen.

Man begreift, daß sich da nicht leicht ein neues Haus massig und undurchbrochen dazwischen schieben kann. Es muß sich dem Herkommen anschmiegen, und das bedingt noch eine andere bauliche Eigenthümlichkeit: Leichtigkeit des Oberbaues und bedeutende Spannweite zwischen den beiden seitlichen Stützen, auf denen er ruht. Beides kann nur durch Holzkonstruktion ermöglicht werden, also Riegelwände. Das war einfache, verständige Logik und hat von altersher gegolten. Nur bei einigen modernen Bauten hat man sich nicht daran gekehrt. Massive Ziegelwände steigen plump und ungegliedert über den Lauben empor, denen überdies durch die starken Pfeiler und die schmalen Intercolumnien das ohnehin dürftig einfallende Tageslicht noch mehr verkürzt wird.

Woher und wozu diese Sitte? Einmal sicherlich für die Bequemlichkeit des Publikums, und dann vor Allem, um Raum zu gewinnen. Raum für Kaufläden, die sich nun in doppelter Reihe durch die Straße zogen, und Wohnraum. Man konnte die Häuser um so näher zusammenrücken, wenn man den Verkehr nicht auf die schmale Gasse allein beschränkte. Wie merkwürdig, daß dieser Gedanke nur im entfernten schweizerischen Thun eine ganz übereinstimmende Gestalt gewann; ein anderer Ausdruck dafür sind die weit überkragenden Stockwerke deutscher und französischer Fachwerkbauten. Das ist ein ganz natürliches Auskunftsmittel bei Städten, die wachsen, ohne sich ausdehnen zu können wegen der steinernen Umgürtung. Auch Chester war befestigt seit seiner Entstehung und durch dieselbe. Chester kommt vom lateinischen Castrum, Winchester, Rochester, Manchester waren

römische Waffenplätze. Im Mittelalter war Chester wichtig als Fußpunkt für die Operationen gegen das widerspänstige Wales, später in den Bürgerkriegen stand es fest zur Sache Karl's I., ohne sich jedoch gegen die Parlaments-Truppen halten zu können. So hat Chester eine gar wechselvolle und kriegerische Vergangenheit, aus der nur noch die alten Festungsmauern, die heute einer friedlichen Promenade dienen, herüberragen. Wie ehedem und noch mehr sind sie jetzt ein arger Hemmschuh für die Entwickelung der Stadt, aber sie gehören zu ihr wie das Titelblatt zum Buche.

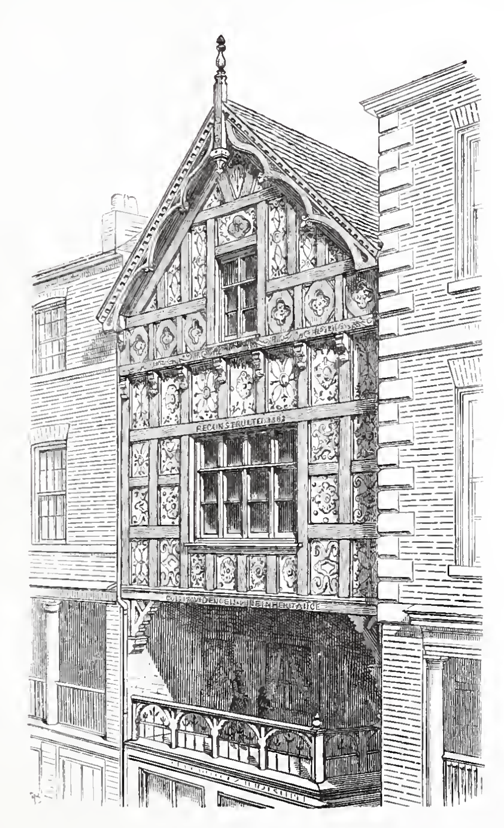
In konstruktiver Beziehung weisen diese Fachwerkbauten, unter sich und mit denen des übrigen Englands verglichen, wenig Verschiedenheiten auf. Der Unterbau, das sogenannte Underpinning, ist meist massiv in Ziegel oder Bruchstein ausgeführt und wird nicht selten, wie schon erwähnt, durch Thür- und Fensteröffnung für den kleinen Laden der Viktualienhändler durchbrochen, die hier mit Vorliebe ihr Quartier aufschlagen und das Produkt, dem Chester zumeist die Kenntniß seiner Existenz verdankt, nämlich den berühmten Käse, feil halten. Darauf ruht, in Chester durch Mauerpfeiler oder Holzsäulen gestützt, andernorts unmittelbar das Rahmenwerk der Wände. Dasselbe besteht merkwürdigerweise nur aus einer einfachen Verschränkung vertikaler und horizontaler Balken, die aufrechtstehende rechtwinklige, selten quadratische Felder, worin die Ziegelfüllung gesetzt wird, umschließen. Spärlich und vereinzelt ist die Anwendung von Winkelbändern oder Andreaskreuz, so namentlich bei einigen Schloßbauten, doch treten sie auch hier häufiger in spielend dekorativer Behandlung, ohne struktive Bedeutung auf. Das eine oder andere Moment dieser Konstruktionsweise wird durch die mannigfaltigen, je nach den Grafschaften und selbst innerhalb derselben wechselnden Benennungen für Fachwerkbauten besonders betont. Richardson giebt in seinem auf praktische Anleitung berechneten Werke: „The Englishman's House" eine umständliche Aufzählung derselben. Es seien einige der wichtigsten herausgehoben. Ganz allgemein gebraucht wird der Ausdruck „timber" oder „timber framed houses"; von ihnen unterscheiden sich die „half timbered houses" dadurch, daß nur ihr Oberbau aus Fachwerk besteht. Daneben findet sich die Bezeichnung „post and petrel" (franz. poutrelle) oder noch häufiger „post and pan houses", wobei mit „pan" ein horizontaler Balken gemeint sein soll; „pan" ist übrigens ursprünglich ein Verb und heißt passen, verbinden; der daraus gebildete terminus technicus hätte also am meisten Verwandtschaft mit dem deutschen „Riegelwand". Diese Auslegung ist indeß nicht unbestritten, und nach der Meinung Anderer ist „pan" gleichbedeutend mit dem französischen „pan", bezeichnet demnach das zwischen die Pfosten eingesetzte Mauerwerk. Endlich kommt der Ausdruck „brick-pane house" vor, weil, wie Richardson sagt, die rechtwinkligen Zwischenräume des Gestells mit Ziegelfüllungen versehen sind.



Stützbalken an Bishop Lloyd's House.

Diese Füllungen selbst erscheinen meist weiß betüncht und heben sich scharf ab von dem dunkel gebeizten Holzverband. Doch hat moderner Unverstand auch letzteren nicht selten überweißt, so daß nur noch der Giebel und die unbedeutend überkragenden Stockwerke verrathen, daß wir es hier mit Holzbauten zu thun haben. Die Fenster stehen einzeln oder gruppenweise und laden zuweilen, von Konsolen gestützt, so weit aus, daß sie mit der oberen Etage in dieselbe Flucht fallen. Ebenso tritt das Dach mit seinem schmalen Giebel, der sich nur bei ausnahmsweise breiten Häusern und dann meist drei-

mal wiederholt, nur mäßig über die Wandfläche heraus. So erinnern diese englischen „half timbered“ Häuser mit ihrer schüchternen Gliederung und der schwachen Betonung des struktiven Principes zumeist an die westgermanischen Fachwerkbauten. Hier wie dort liegt denn auch der Schwerpunkt des künstlerischen Effektes in der dekorativen Zuthat. Und gerade dafür bietet wieder Chester die reichste Anzahl interessanter Beispiele. Eines der interessantesten ist das sogenannte Haus Bishop Lloyd's in Watergate Street, der Hauptverkehrsader der Stadt. (S. d. Abb. S. 97.) Ueber die rohe Ziegelsubstruktion hin führt der Laubengang, der nach der Straße zu durch eine Balustrade abgeschlossen wird; eine der wenigen zugleich, die sich etwas über die handwerksmäßigste Einfachheit erheben,



God's Providence House.

ohne jedoch in Erfindung und Ausführung im Entferntesten den geschmackvollen Holzbrüstungen der schweizer oder tiroler Häuser gleichzukommen. Das schwach vorkragende Stockwerk ruht auf Holzpfeilern mit sonderbar gestalteten Bögen. Ein, wie es scheint, geflügelter hockender Mann stützt seine Füße auf zwei dünne Voluten, die sich dann zwischen seinen Armen durch über die Schultern hinschlingen. Eine kleinere Volute leitet in willkürlicher Weise zu der tauartig gewundenen Vorderseite des Balkens über.

Diese entschieden gothische Reminiscenz, wie ich sie übrigens in ganz analoger Weise auch in Cambridge getroffen, ist hier um so auffallender, als die übrigen Knacken, auf denen die Giebeletage und die beiden untersten Dachpfeiler ruhen, ganz im Geist der Renaissance konsolenartig, mit Laubwerk verziert, gebildet sind.

Der architravartige Schwellbalken, der die Stützen verbindet, ist zart ornamentirt, bei anderen Gebäuden dagegen in unverhohlenem Anklang an die Antike geradezu zwei- oder

dreifach gegliedert. Darüber folgt, den Zwischenraum bis zu den Fenstern einnehmend, ein Fries, dessen metopenähnliche Vertiefungen mit roh geschnitzten Scenen aus der biblischen Geschichte ausgefüllt sind. Dieselbe Ordnung wiederholt sich im oberen Stockwerk, wobei jedoch der Fries schon deutlich das Strukturschema des Fachwerkbaues durchscheinen läßt, das dann im Giebelfeld selbst klar ausgesprochen hervortritt. Der Schwellbalken und die vertieften Felder sind mit derbem. ungraziösem Renaissance-Ornament überdeckt, das indeß in dieser Höhe von nicht ungefälliger Wirkung ist. Hier wie an vielen anderen Bauten Chester's scheint der Zahnschnitt mit Vorliebe angewandt. Aeußerst einfach sind Firstkrönung und Stirnleiste behandelt. Dasselbe Princip, das die struktiv so bedeutsamen Dielenköpfe der einzelnen Geschosse mit ihren Stützen, deren Wichtigkeit an den kontinentalen Bauten auch dekorativ betont wird, unterdrückt und den Architrav blos an den beiden Enden auf Konsolen aufliegen läßt, tritt auch hier deutlich zu Tage, nur die unteren Dachpfeiler erscheinen gestützt, die mittleren und der oberste bleiben unberücksichtigt und werden durch eine ziemlich breite Giebelleiste maskirt, die bezeichnend genug „barge" oder „barge-board" genannt ist.

Dieses eine Haus veranschaulicht klar den architektonischen Gedanken, der überhaupt beim englischen Fachwerkbau maßgebend war. Die Verschiedenheiten sind wesentlich nur ornamentale. Sie zeigen an dem sogenannten God's Providence House (der unterste Architrav trägt den Spruch: „God's Providence Js Mine Inheritance") die rechtwinkligen Zwischenräume des Rahmenwerks, das hier ausnahmsweise an allen Geschossen offen daliegt, ein auf den Mörtelüberzug aufgeklebtes, stern- und rosettenförmiges Holzornament, das mit ausgesuchter Feinheit behandelt, der ganzen Façade eine seltene Grazie verleiht. Freilich ist dabei schwer zu bestimmen, was auf Rechnung der modernen Zeit, deren Mitwirkung durch die vielsagende Inschrift: „Reconstructed 1862" angezeigt wird, zu setzen ist.

Derb und willkürlich erscheint der Zierrath an einem Hause einer auf Watergatestreet einmündenden Gasse. Unter und neben dem Giebelfenster, das sich über einem schwach vorstehenden Konsolengesims erhebt, bestehen die Füllungen aus einer unschönen Verbindung einfach ausgeschnittener Brettchen, im eigentlichen Giebelfeld dagegen in Imitation von Winkelbändern, die, bogenförmig geschwungen und in der Mitte ausgezackt, durch ihre Zusammenstellung Figuren bilden, die wohl an gothische erinnern können. Aehnlich gekrümmte Hölzer sind auch sonst an den englischen Fachwerkbauten mannigfach verwandt, in Chester außerdem noch an dem sogenannten Palace of the Stanleys of Alderley. Aber nicht nur in England, auch in Deutschland, im innern Deutschland; und deshalb ist auch der Hinweis auf die Formen der Schiffsbaukunst nicht gar so überzeugend, wie es uns der phantasievolle Viollet-le-Duc wohl möchte glauben lassen.

An einem andern Hause der schon mehrmals genannten Watergatestreet sind die Friesfelder mit je zwei in der Richtung der Diagonale sich kreuzenden, ausgeschnittenen Brettchen gefüllt, die Flächen des Rahmenwerks zeigen Zahnschnitt und Rankenornament. Das ist entschiedener im Geist der Renaissance und erinnert zugleich an kontinentale Erscheinungen.

Abweichend angelegt ist ein breites dreigiebeliges Haus in Bridgestreet, indem nur die zwei Stockwerke über dem Laubengang auf einfach gekerbten Bögen balkonartig vorkragen, während das oberste Geschoß wieder in derselben Fläche mit dem Unterbau liegt. Das Fachwerk ist ganz übertüncht, und nur in den beiden Mitteletagen werden die drei den Giebeln entsprechenden Fenstergruppen durch gewundene Holzsäulen umrahmt.

Namentlich das barge-board bietet mannigfache Gelegenheit für reiche Entfaltung von Schnitzerei. Es sei nebst den schon erwähnten noch ein besonderes charakteristisches angeführt. Der äußere Rand trägt die übliche Zahnschnittverzierung, an dem innern dagegen tritt ein Fries sich schneidender Rundbögen auf, ein Motiv, das vielfach an den normännischen Bauten Englands angetroffen wird und sich unter Anderm in Holyrood Chapel zu Edinburgh zu höchster dekorativer Pracht gesteigert zeigt. Die bei der Durchkreuzung entstehenden Spitzbogen wurden hier aber stilwidrig durch Ausschneiden der Kleeblattform in gothischem Sinne ausgebeutet.

Dieselbe principienlose Verquickung mittelalterlicher und antiker Elemente findet sich auch am Akroterion. Das untere Ende bildet eine rohgeschnitzte Fratze, während ein Akanthusblatt hinaufleitet zur lilienartigen Bekrönung.

Und das alles zu einer Zeit, wo anderwärts die Renaissance schon ihres Ursprungs vergaß und in barocken Schwulst ausgeartet war. Bishop Lloyd's House ist von 1675 datirt, alle übrigen Häuser, an denen ich eine Jahrzahl entdecken konnte, stammen ungefähr aus der derselben Zeit, meist aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Aber der Holzbau richtet sich überhaupt nicht nach den verschiedenen Stilen, er hat seinen eigenen Stil. Unberührt von den Wandlungen der monumentalen Kunst der Steinmetzen, arbeitet der Zimmermann nach seinen eigenen uralten Traditionen. Auf dekorativem Gebiet allein prägen sich die Spuren der wechselnden Perioden ein. Aber auch hier werden nur die Motive entlehnt, nun müssen sie erst umgemodelt werden nach den Bedingungen des eignen Materials. Freilich geschieht das nicht immer mit Glück; das Material ist ein gefügiges, und da lag die Versuchung wohl nahe, die bedeutsamen Formen des Steines im Holze nachzutändeln. Vor Allem in der gothischen Epoche. Es giebt wohl kaum ein eklatanteres Beispiel für eine solche Verirrung als Fox' Hospital in Coventry. Es ist ein kleiner Bau, der einen schmalen rechteckigen Hof umfaßt. Die gothisch profilirten Thürpfosten laufen in einen Tudorbogen aus; statt des konsolengestützten Architravs der späteren Zeit ist ein weit ausladendes schwerfälliges Gesims mit Rundstab und sanft geschweifter auffallend breiter Hohlkehle vorhanden. Die vertikalen Rahmenhölzer tragen vorgelegte Strebepfeiler mit Wassernase und fialenartigem Abschluß. Die Fenster endigen in geschweiftem Spitzbogen, und barge-board und Akroterion sind mit reichem, blindem Maßwerk überdeckt.

Damit ist zu viel und zu wenig gethan, Funktionen sind symbolisch angedeutet, die faktisch gar nicht existiren, und die vorhandenen werden ignorirt. Etwas von dieser Verkehrtheit hat sich, wie wir sahen, auch in Chester erhalten. Nirgends wirken die Bauten durch energische bedeutsame Gliederung. Ueberall erscheint der konstruktive Ausdruck verhüllt und zurückgedrängt, um Platz zu schaffen für eine reiche, aber meist willkürliche Ornamentik.

Und das ist ein Zug, der sich durch die ganze Geschichte der englischen Architektur verfolgen läßt. Von den ältesten Zeiten her waren die Engländer nicht produktiv, am wenigsten glücklich in neuen architektonischen Gedanken, stets aber haben sie das Gebiet der Dekoration phantasievoll und originell weiter ausgebreitet, zu weit für den harmonischen Ausdruck ihrer Bauten. Am wenigsten noch in der romanischen Zeit, und doch würde man auch da auf dem Kontinent vergeblich nach Rivalen suchen für die so häufigen normännischen Thorbogen mit dem Zickzackornament, für die phantastischen Kapitäle und die mit mannigfachsten Mustern überkleideten Säulenschäfte. Entschiedener und ganz eigen=

artig gestaltet sich das gothische Ornament. Bei einem äußerlich meist nüchternen massigen Bau entwickelt es sich zu überschwänglichster Fülle, zum decorated style. Und nicht nur am Fenster und Triforium, vor Allem auch an der Decke. Das üppigste Netzgewölbe tritt zurück vor dem ausschweifenden Maßwerk, womit die Fächerwölbungen im Kreuzgange zu Gloucester und in der Kapelle von King's College in Cambridge übersponnen sind. Diese Sucht nach überraschendem Spiel steigert sich in den tief herabhängenden Schlußsteinen der Kapelle Heinrich's VIII. zum struktiven Unsinn und in Roslin-Chapel bei Edinburgh zur barockſten Ueberladung. Dahin gehören auch die Façadenbauten mehrerer Kathedralen, wie Salisbury, Wells, Lincoln. Wie eine spanische Wand, viereckig und schwerfällig vor das Gebäude hingestellt, verdecken sie die ganze architektonische Gliederung und bieten nur eine weite Fläche für ornamentale Arbeit dar.

Da kommt endlich die Renaissance, langsam, nur mit Widerstreben aufgenommen, noch durch fremde Meister und fremde Muster vertreten. Erst nach und nach geht sie in Fleisch



Bridgestreet.

und Blut über, und sogleich auch erscheint sie national umgemodelt. Charakteristisch genug tritt auch hier wieder nur auf dekorativem Gebiet die englische Eigenthümlichkeit stark zu Tage. So namentlich in „strap and shieldwork“, riemenartigen Verzierungen, die sich in geraden und gebrochenen Linien bunt durchschneiden und häufig um ein cartouchenartiges Centrum gruppiren. Es sind Formen, wie sie mit leichtesten Mitteln aus Brettern ausgeschnitten oder in Pfosten eingegraben werden konnten, echte Zimmermannserfindung. Mit gewohnter Ueberschwänglichkeit zeigen sie sich an den hölzernen Stiegenhäusern der großen Landsitze, breiten sich über das Wandgetäfel und den Plafond der Halle aus, um ihre höchste und energievollste Entfaltung an den Thür- und Kaminumrahmungen zu finden. Aehnliche, doch hier mehr an eine phantastische Schmiedetechnik erinnernde Muster erscheinen dann in Stein gemeißelt als Balustradenzier, als Fenster- und Giebelkrönung. Das ist der Elizabethan-Style, zugleich der einzig wirklich noch gothische. Was folgt, ist Experiment und Eklekticismus. Keine Kunstrichtung vermag sich mehr zu einem festen Stile zu konsolidiren. Die Geschichte der Architektur wird nun zu einer Geschichte der Architekten. Inigo Jones und Christopher Wren vermögen durch große Produktivität ihrer Zeit einen bestimmten Stempel aufzudrücken, sonst ist es nur ein Tappen und Tasten

im Dunkeln bis herauf in's 19. Jahrhundert, wo das kohlendampfige London in der Börse und der Bank von England den griechischen Stil zu einem sinnlosen Scheinleben auferstehen sieht.

Damit hatte auch die ornamentale Richtung der englischen Kunst aufgehört. Trockene Nüchternheit und dogmatische Abhängigkeit von kontinentalen Vorbildern kennzeichnen die nachelisabethinische Periode. Und nur am bürgerlichen Wohnhaus und etwa an dem abgelegenen Adelssitz hält sich im Holzstil die alte gute Art mit Zähigkeit. Langsam und stetig, wenn auch mit mancherlei Rückfällen, bildet er sich weiter. Chester ist freilich nur eine Station auf dieser langen Wanderung und Wandlung, zu der die Anfangs- und Mittelglieder in ganz England zerstreut sind, aber eine um so interessantere, als es der Zerfahrenheit und schulmäßigen Unselbständigkeit der monumentalen Kunst gegenüber das stille und unbewußt konsequente Walten des nationalen Geistes wiederspiegelt.

Hugo von Tschudi.



Das Wiener Genrebild vor dem Jahre 1848.

Eine Vorlesung, gehalten im Oesterreichischen Museum von

R. v. Eitelberger.

Das Wiener Genrebild ist eine historisch und lokal begrenzte Erscheinung im österreichischen Kunstleben, die, auch vom ästhetischen Gesichtspunkte aus betrachtet, nur eine relative Bedeutung hat. Aber trotzdem bietet dasselbe ein eigenthümliches Interesse und verdient, da die Geschichte der österreichischen Kunst unseres Jahrhunderts noch nicht geschrieben ist, eine eingehendere Würdigung.

Das Wiener Genrebild ist eine Frucht des geistigen Lebens jenes alten Oesterreich, welches die Bewegung des Jahres 1848 vollständig zerstört hat. Wer dasselbe beurtheilen will, muß diese Zeit miterlebt haben, wer dieselbe blos aus Büchern und Journalen studirt, bekommt nur ein unvollständiges Bild der Bewegung, die sich auch auf das Gebiet der bildenden Kunst erstreckte. Denn gerade das, was zur Erklärung und Erläuterung der Kulturströmungen dienen könnte, war großentheils eine verbotene Frucht; eine literarische oder ästhetische Kritik war ja nur in sehr bescheidenem Maße gestattet. Aber eben deswegen hat der Ueberlebende sozusagen die Pflicht, diese Lücken der literarischen Erscheinungen auszufüllen und auf die tiefer liegenden Gründe hinzuweisen, welche das Wiener Genrebild geschaffen und zu Grabe getragen haben.

Die Kunst in Oesterreich, speciell die Wiener Kunst war fast vollständig von der großen europäischen Kunst abgetrennt und isolirt, in einer Zeit, in welcher Cornelius und Overbeck, Ingres und Wilkie lebten; sie hatte nur zwei Berührungspunkte mit dem Auslande, und zwar mit Deutschland und Rom. Mit Deutschland hatte jener Kreis von Künstlern Verbindung, welche man die neudeutschen Romantiker nennt, vorzüglich jene mit christlicher Färbung; diese hatten lebhafte Wechselbeziehungen mit der ganzen christlich-romantischen Schule, besonders mit der deutschen. Sie waren auch mit den hervorragendsten Vertretern dieser Schule in Verbindung, mit den Schlegel, Müller, Gentz, Hurter u. s. f. Sie participirten an all' jenen Vortheilen, welche durch einen erweiterten politischen und geistigen Horizont, sowie durch höhere allgemeine Bildung der Kunst zugeführt werden. Für sie existirte die chinesische Mauer nicht, welche das literarische und artistische Oesterreich der Metternich-Sedlnitzkischen Periode von Deutschland absonderte. Aber die Zahl dieser Künstler war eine geringe, und das politische System, welches gerade diese Künstler ihrer Richtung wegen begünstigte, schädigte dieselben durch die Kleinlichkeit des Polizeistaates der damaligen Zeit. Günther lebte fern vom Lehramt, — der einzige Philosoph von Bedeutung, den das vormärzliche Oesterreich hervorgebracht hat. Es fehlte auch diesen streng konservativen Kreisen die geistige Freiheit und zwei ganz hervorragende

Künstler dieser Richtung, Steinle und Schwind, fanden es gerathen, Oesterreich zu verlassen. Aber es gab doch wenigstens einen Kreis von Künstlern in Wien, der Fühlung mit dem geistigen Leben in Deutschland hatte.

Außerdem haben diejenigen Künstler, die meist als Staatspensionäre nach Rom geschickt wurden, mit der Kunst der übrigen Welt, wenigstens zeitweise, sich in Fühlung erhalten. Aber leider war auch die Zahl dieser Künstler nur eine sehr geringe; sie hatten während ihres Aufenthaltes in Rom wenig Aufträge; nach der Rückkehr in ihre Heimat fühlten sie sich bald enttäuscht und vermehrten dadurch die Zahl der Unzufriedenen im Lande. Das Reisen nach dem Auslande war sehr selten geworden; den Gelehrten und Schriftstellern wurde so gut, als es ging, die Verbindung mit der deutschen Literatur erschwert. So wie es heute Mode geworden ist, jeden, der in Berlin ein Buch verlegt, als Preußenfreund und Feind Oesterreichs anzusehen, — dieser Tendenz verdankt man es, daß Grillparzer in Deutschland fast unbekannt war, — so erschwerte man auch den Künstlern das Reisen in das Ausland, über die Grenzen Oesterreichs hinauszugehen. Bilder von Amerling, Gauermann, Scheffer v. Leonardshof, Danhauser wurden selten für die Galerien und von den Amateurs Deutschlands erworben.

Die Wiener Maler blühten daher, Dank der polizeilichen Vorsicht, bescheiden wie die Veilchen im Walde, wenig beachtet von der deutschen Literatur bis auf den heutigen Tag, und blieben in ihrer Heimath; je mehr sie sich vom Auslande abschlossen, desto tiefer wurzelten sie sich in den heimatlichen Boden, in die Anschauungs- und Empfindungsweise ihrer Mitbürger ein. Unbekannt mit dem, was im Auslande vorging, ungetrübt von fremdartigen Einflüssen, gaben sie sich mit voller Seele den Strömungen der damaligen Wiener Atmosphäre hin. Sie sind aber eben auch deswegen treue Interpreten ihrer Zeit. So beschränkt ihr Horizont war, so war er voller Eigenthümlichkeiten. Sie wußten sich mit den beschränkenden Verhältnissen abzufinden und schufen Bilder, die uns interessiren, und die einen bleibenden Werth behalten werden. In der Beschränkung ihrer Zielpunkte liegt ihre Kraft, in der geistigen Lokalfarbe ihr eigenthümlicher Reiz.

Die Genremaler Wiens schlossen sich an das Leben des Wiener Bürgerstandes an. Meist Wiener von Geburt, waren sie auch Kinder bürgerlicher Familien. Danhauser's Vater war Tischler, Ranftl's Vater Wirth, Raffalt's desgleichen, u. s. f. Nur ausnahmsweise verkehrten diese Maler mit dem Adel, noch seltener mit den Mitgliedern des Hofes.

Von den Adeligen gab es einige, die mit dem Wohlwollen von Grands Seigneurs sich dieser Maler annahmen, wie der damalige Oberst-Kämmerer Graf Czernin, Graf Beroldingen, Lad. Pyrker, Fürstbischof Salm von Gurk u. A. Einige Wenige von den Genremalern, wie Ranftl, liebten es, mit der vornehmen Welt zu verkehren; im Großen und Ganzen aber lebten sie unter sich und mit befreundeten Familien des Bürgerstandes, in den gebildeten Kreisen Wiens und im Verkehr mit den Dichtern, Schriftstellern, seltener mit den Gelehrten des alten Wien. Daß die Genremaler aus demselben Fleisch und Blut wie das Wiener Volk waren, mit demselben geistig und gesellschaftlich vollständig harmonirten, das giebt der ganzen Genremalerei die feste Basis, den sichern Hintergrund. Sie war keine Treibhauspflanze, kein Gewächs, präparirt für den Kunsthandel und Bilderschwindel, sie war auch nicht ein kostbares Gewächs, das einer besonders künstlichen Pflege bedarf. Wie sie aus dem Volke selbst herausgewachsen war, so war sie auch gewißermaßen die Kunst des Volkes, wie Schubert, Lanner und Strauß die Wiener Musiker, wie Bauernfeld, Raimund, G. Seidl und Grillparzer Wiener Dichter par

excellence gewesen sind. Sie hatte nichts Krankhaftes und war eine auf gediegener Grundlage ruhende Kunst. Die drei Hauptrepräsentanten des Wiener Genrebildes vertreten auch die drei Territorien des Wiener Gebietes und Niederösterreichs. J. Danhauser dürfte als der richtige Repräsentant des bürgerlichen Wiener Stadtkindes betrachtet werden, F. Waldmüller als Schilderer des Bauernlebens im Wiener Walde und seiner Umgebung, und Friedrich Gauermann des Alpengebietes um den Schneeberg herum und des Salzkammergutes, des letzteren wohl nur uneigentlich. Gauermann gehörte streng genommen nicht zu den Genremalern, seine Hauptstärke liegt im Thierbilde; da er aber auch den Menschen mit in seine Bilder hineinzog, so darf er bei einer Schilderung dieser Kunstverhältnisse nicht übergangen werden. Noch möchten wir einen Vierten hinzufügen, den Vertreter des Soldatenstandes, der damals eine sehr bürgerliche Rolle spielte, in der langen Friedenszeit dem Kriegshandwerk entfremdet war, und dem die Wiener besondere Sympathien zuwendeten. Der hauptsächlichste Vertreter dieser Richtung war, neben Schindler und Treml, Fritz L'Allemand, ein Protestant, zudem noch ein Ausländer aus dem Reiche, wie Peter Krafft, auch ein Hanauer von Geburt, der sich aber in Wien vollständig, auch geistig, akklimatisirt hatte.

Mit den Malern des benachbarten München lebten die Wiener Maler in freundlichem, aber etwas gespanntem Verhältnisse; diese waren ihre natürlichen Konkurrenten. Zudem waren die hochgehenden Pläne und Kunstbestrebungen König Ludwig's von Bayern den Wiener Genremalern nichts weniger als sympathisch. Im Gegentheil, das echt bürgerliche Genrebild Wiens war das gerade Widerspiel dessen, was König Ludwig von Bayern anstrebte. Der Hof und die Regierung in Wien suchten auch so wenig als möglich Berührungspunkte mit der Kunst in Isar-Athen. Dem Kaiser Franz, der ganz bürgerlich dachte, war das Kunststreben in München wohl ebenfalls nichts weniger als sympathisch, und die maßgebenden Kreise der Staatsregierung suchten das Volk bis zum Jahre 1848 über die tiefer gehenden Gründe des geistigen Lebens in München ziemlich im Dunkel zu halten, und zwar nicht blos über die Leistungen, sondern auch über die nationalen Zielpunkte der deutschen Kunst in Bayern. Was jenseits der bayerischen Grenze noch auf dem Felde der Kunst geschah, das kam nur bruchstückweise zur Kenntniß der Maler — das Erscheinen der Bilder Gisbert Flüggen's war für die Wiener Kreise ein Ereigniß — und des Publikums, und kam in homöopathischen Verdünnungen zu geistiger Konsumtion, so daß das wahre Oesterreicherthum der damaligen Zeit keine Schädigung der geistigen Gesundheit von dorther zu befürchten hatte. Es war sorgfältig gehütet worden, das geistige Gift vom Auslande, damit es auch auf künstlerischem Gebiete nicht eingeschmuggelt werde.

So waren auch die geistigen Kämpfe im Wiener Malerleben der damaligen Zeit nur ein häuslicher Zwist; ein kleiner lokaler Kampf, der die allgemeine Harmonie nicht störte, der immer friedlich verlief, und der fast nie die Intervention der hohen Obrigkeit herausforderte. Selbstverständlich waren es die religiös gesinnten Romantiker, vulgo die Nazarener genannt, deren Hauptführer Kuppelwieser und Führich waren, und die Akademiker, welche natürliche Gegner der Genremalerei wie der deutsch-romantischen Maler waren. Waldmüller führte fortwährend Krieg mit den Akademikern, und mit vereinten Kräften haben die Romantiker und Akademiker Danhauser zum Austritte aus der Akademie gedrängt. Aber trotzdem sind die Genremaler Wiens, mit seltenen Ausnahmen, aus der Akademie selbst hervorgegangen. Speciell war es Peter Krafft, ein eminenter Lehrer

der bei seinem nüchternen und klaren Verstande die jüngeren Künstler auf die Natur und das unmittelbare Leben hinwies, und dem die neudeutsche Romantik und die wiederauflebende Gothik ein Greuel war. Die Akademie der bildenden Künste wie die Wiener Universität blieben in ihrer geistigen Isolirung und pflegten das Wahre und das Schöne, soweit es nützlich war, mit Eifer, verhüteten alle Auswüchse, insbesondere das, was die Regierung als Auswuchs beargwohnte, und hüteten sich vor Allem vor Pflege des Genie's. So stimmten die großen, von Direktoren im bureaukratischen Geiste geleiteten Institute, die Universität und die Akademie, vollständig zu dem Bevormundungssysteme der damaligen Zeit und ließen nur einen kleinen Spielraum zu selbständiger geistiger Thätigkeit. Dieses eng begrenzte Gebiet zu freier Thätigkeit benutzten die Genremaler, fußend auf die gesunden Elemente des Bürgerstandes und die geistigen Bedürfnisse desselben, die sich in den langen Friedensjahren, unmittelbar nach den schweren Napoleonischen Kriegen herausgebildet hatten. Sie arbeiteten nach dem Absterben der alten Malerschulen ohne künstlerische Traditionen und mit geringen gesellschaftlichen. Die Aristokratie, die im vorigen Jahrhundert ein Mäcenatenthum geschaffen hat, schloß sich dem bürgerlichen Zuschnitt der Gesellschaft an. Es bildeten sich überall um die zwanziger Jahre herum erst neue konsolidirte, für Kunstbestrebungen geeignete Verhältnisse, zumeist im Bürgerstande. Mit diesen socialen Faktoren muß man rechnen, wenn man die Wiener Genremaler nicht ungerecht beurtheilen will.

In der ganzen modernen, neueren Kunst tritt der Mangel an künstlerisch-technischen Traditionen hervor. Die großen Meister werden wenig studirt. Die Barockmaler des vorigen Jahrhunderts lebten noch von den künstlerischen Resten der Traditionen der alten Schulen, welche theils auf die niederländisch-holländische Malerei zurückgingen, theils auf die italienische. Die modernen Akademien der bildenden Künste im gesammten deutschen Reiche waren nicht im Stande, große Traditionen aufrechtzuhalten oder fortzupflanzen, wie es in der That bei der französischen Akademie, welche das Ideal und die grands maîtres immer hochhielt, der Fall gewesen ist. Die neuere deutsche Kunst hatte mit den Traditionen der barocken Maler vollständig gebrochen und eine völlig neue Kunst geschaffen, die klassische Schule sowohl als die romantische. Zwischen den barocken Schulen und den Barockmalern des vorigen Jahrhunderts und den Malern von 1780—1810 gab es keine Brücke, keinen Uebergang, kein Verständniß. Die neue Zeit hatte eben vollständig tabula rasa gemacht. Auch die Wiener Genremaler fanden diese tabula rasa vor. Die Brandt und Molitor schlossen die ältere Zeit ab; die langen Kriegsjahre ließen eine selbständige Kunst kaum aufkommen; die jüngeren, der Genremalerei sich zuwendenden Künstler fanden ein neues Geschlecht, neue Bedürfnisse, neue Anschauungen. Sie mußten die Technik, so zu sagen, von Neuem erfinden. Die Malerei hatte daher auch nach ihrer technischen Seite etwas Unfertiges, um nicht zu sagen Dilettantisches.

Die Geschichtschreiber der neueren deutschen Kunst haben großes Gewicht auf diesen Bruch mit den Traditionen der barocken Kunst gelegt und haben nicht versäumt, jene Maler zu rühmen, welche es verstanden haben, die Bahnen der neuen Kunst zu ebnen. Und wir möchten das Verdienst dieser Künstler, von A. Carstens angefangen, nicht im Geringsten schmälern; aber trotzdem können wir eine Bemerkung hier nicht unterdrücken, welche gerade zum Verständniß des Wiener Genrebildes nöthig ist. Die neue Zeit, die auf den Gedanken und den klassisch-reinen Stil zurückging, schuf nur langsam eine neue moderne Technik; und dieser Proceß, eine neue Kunsttechnik zu schaffen, war um so

schwieriger durchzumachen, als man mit Absicht vollständig mit der Barockmalerei brach und die Malweise derselben auch vom technischen Standpunkt perhorrescirte. Die ganze neuere Malerei hat daher, von dieser Seite beurtheilt, einen autodidaktischen Charakter, wie es bei einer ohne Traditionen, ohne Atelier- und Schultechnik arbeitenden Malerschule begreiflich ist. So oft ich in München die neue Pinakothek besuchte, trat mir diese Erscheinung lebhaft entgegen. Das Schwächliche in der Farbe, die Härte in der Zeichnung, der Mangel an Verständniß, die Körperformen in Form und Farbe wiederzugeben, treten in der neudeutschen Kunst um so deutlicher hervor, als die Nähe der alten Pinakothek die Vorzüge der alten Kunst, die eben auf ungebrochener Tradition beruht, denjenigen leichter zum Bewußtsein bringt, welche Zustände und Erscheinungen unbefangen beurtheilen wollen. Alle Maler, insbesondere die Genremaler, die in diese Periode fallen, hatten daher auch große Noth, sich mit der Technik zurecht zu finden, quälten sich mit vielerlei Versuchen, ohne etwas vollständig Genügendes zu schaffen, und brachten einen großen Theil ihrer Jugendjahre mit diesen Versuchen zu. Von der Schule her brachten die meisten modernen Maler wenig Respekt und wenig Verständniß für die alte Kunst mit — das Studium der alten Malerschulen ist von jeher eine schwache Seite der deutschen Akademien gewesen — und zudem ist der Drang, positiv Neues zu schaffen, in der ganzen Generation so mächtig, daß in erster Linie das Streben wachgerufen wird, etwas Neues hervorzubringen und die Vergangenheit geringschätzig zu behandeln. Wohl dämmerte bei manchen Künstlern die Ahnung auf, daß hinter den älteren Künstlern, die sich Jahrhunderte hindurch rühmlich behauptet hatten, doch etwas Beachtenswerthes stecken müsse. Manche kamen, wenn auch etwas spät, deutlich zur Erkenntniß des Verhältnisses der neuen Kunst zu der alten — in seinen letzten Lebensjahren versuchte sich Daffinger mit Radirungen in der Art Rembrandt's, um nur ein Beispiel zu nennen — für Viele war das Bewußtsein etwas drückend, sich selber der alten Kunst gegenüber nicht ebenbürtig behaupten zu können, und so kamen einige geflügelte Worte aus Künstlermund in Umlauf, die das Verhältniß in naiver, aber nicht mißzuverstehender Form deutlich macht. „Das Belvedere drückt uns", hieß es auf der einen Seite, und von anderer Seite wurde der Wunsch ausgesprochen, „daß es für uns Maler gut wäre, wenn ein gelindes Feuer über die Galerie" käme.

Ueber diesen Punkt dachte Friedrich Gauermann am klarsten. Er ist nie an einer Akademie gewesen; was er gelernt hat, dankt er seinem Vater, der scharfen Beobachtungsgabe, die er besaß, und dem eingehenden Studium der alten Meister. Von seiner Hand existiren noch eminente Kopien von Berghem, Wouverman, Roos, u. s. f. Er war der wenigst akademische Künstler, nach seiner Art zu denken und zu empfinden.

Bei Ferdinand Waldmüller lag die Sache anders. Seinem Berufe nach war er Maler, seiner Stellung nach aber Custos der Lamberg'schen Galerie an der Akademie. In seinen jüngeren Jahren hatte er vielfach alte Bilder kopirt, des Erwerbes und des Studiums halber; aber weder hatte er besonderes Verständniß noch Vorliebe für alte Bilder. Daß sich Waldmüller manchmal auch auf akademische Themata warf und Altarbilder malte, würde heutigen Tages, wo seine Genrebilder alle Kunstfreunde entzücken, wenigen glaublich erscheinen. Der modern fühlende Künstler überwog bei ihm alle anderen Interessen, und wer es im Jahre 1848 mit erlebt hat, wie er junge Maler durch das Loos zum Restauriren der alten Venetianer der ihm untergestellten Galerie berief, der wird sich eine Vorstellung davon machen, wie gering er den Werth der alten Kunst anschlug.

Friedrich Amerling und Johann Danhauser gingen allerdings durch die Schulen der Akademie hindurch. Ersterer läuterte seine in der Akademie erworbene Technik später durch das Studium des Reynolds und Lawrence während eines längeren Aufenthaltes in London; Danhauser blieb lange Zeit hindurch ein nach akademischen Regeln arbeitender Künstler, und erst später vollzog sich in seiner Künstlerbildung der Bruch mit den akademischen Theorien und seine Neigung für das Genrefach. Eine Reise nach Belgien klärte vollends seine Anschauungen.

Es dürfte sich eine passende Gelegenheit finden, um auf alle diese Künstler noch ausführlicher zurückzukommen; hier werden diese Beispiele genügen, um den Gegensatz zwischen dem Alten und Neuen in der Technik der Wiener Schule und die Licht- und Schattenseiten derselben einigermaßen klar zu machen. Ihre Schwächen sind die natürliche Folge ihres Bruches mit der Vergangenheit und des vollständigen Mangels einer traditionellen Maltechnik, deren sich, wenn auch mit den manierirtesten Ausartungen und ihren schwächlichsten Ausläufern, die Barockmalerei zwischen den Jahren 1750 und 1780 noch zu erfreuen hatte. Was die Wiener Genremaler Neues hinzubrachten in der Erfindung, in der Komposition, das ist ihr eigenstes, ihr unbestreitbares Verdienst. Die geistige Lokalfarbe hingegen ist das Erbtheil des österreichisch-deutschen Volksstammes, speciell des Wieners. Wir glauben etwas Ehrendes auszusprechen, dem Volksstamme wie den Wiener Genremalern gegenüber, wenn wir dieses volksthümliche Erbstück hoch anschlagen. Das ungebrochene Volksleben Wiens hat so viele Eigenthümlichkeiten und so viele reizvolle Seiten, daß es die Genremalerei gewissermaßen aus sich selbst hervorbrachte.

Harmlosigkeit, Leichtlebigkeit, Humor und Freude am Lebensgenusse, verbunden mit einer gewißen Gutmüthigkeit des Herzens, waren die Grundzüge des Wiener Lebens, die sich auch in der Genremalerei wiederfinden. Ohne freudigen Lebensgenuß kann die Kunst nicht gedeihen, das kritische Wesen, die Schärfe des Verstandes vertragen sich nicht recht mit der Malerei. Das Volk, welchem die Kunst ein Bedürfniß ist, muß Freude am Schauen haben, und das Schauen selbst muß ihm ein Vergnügen bereiten. Es ist wahr, auch das Denken und das scharfe Denken erweckt ein gewisses freudiges Gefühl und erzeugt auch eine gewisse Befriedigung; aber diese ist ganz anders geartet als jene, die auf dem Schauen beruht. Sie theilt sich weniger in Worten mit als in Empfindungen; sie berührt mehr das Herz als den Verstand. Daher kann auch in Wien jeder Maler auf Sympathien rechnen, welcher das Auge und das Mitgefühl des Menschen in Bewegung setzt, und sehr langsam bricht sich ein Maler Bahn, der einem Ideale folgt und die Kunst für eine Erzieherin des Menschengeschlechts betrachtet. Dem Landschaftsmaler, dem Porträtmaler und dem Genremaler folgen sogleich die Sympathien des Publikums. Dieses freut sich über die Schönheit der Natur, auch wenn die Kunst der Darstellung keine besonders große ist. Bei den Porträten freut es sich, Familienglieder oder hervorragende Persönlichkeiten, die ihm sympathisch geworden sind, wiederzuerkennen. In dem Genrebilde sieht es das Volk in seiner Unmittelbarkeit, sich selbst verklärt wiedergegeben. Das Anschauen dieser Art von Bildern, die sich leicht aus sich selbst erklären und erläutern, ist ihm Freude und zugleich Lebensgenuß. Etwas von diesem freudigen Mitgefühle geht auch in die Kunst des Genremalers über.

Wie der Wiener leicht zu freudigem Lebensgenusse, zum Mitgefühl und zur Theilnahme gestimmt ist und gern Wein, Weib und Gesang verherrlicht, so wenig ist ihm die ernste

Gedankenarbeit sympathisch. Harmlosigkeit und Leichtlebigkeit, seinem Temperamente nach mehr zum Sanguinischen als zum Cholerischen geneigt, sind die Grundzüge des Wiener Charakters. In späteren Zeiten hat sich allerdings das Wiener Leben verändert, theilweise zum Besseren, theilweise zum Schlechteren gewendet; aber immer noch ist ein guter Fonds von Harmlosigkeit und Leichtlebigkeit bis auf die Gegenwart geblieben, und glücklicherweise sind die ernstesten Lebenserfahrungen und schwersten Enttäuschungen nicht im Stande gewesen, diesen Grundzug des Wiener Lebens zu brechen. Für theologische und metaphysische Fragen hat der Wiener, ungleich den stammverwandten Bayern, Franken und Sachsen, keinen Sinn, bis auf diese Stunde. Zu politischen und nationalen Harmlosigkeiten ist der Wiener systematisch herangezogen worden. Er kam in früherer Zeit nicht einmal zu dem deutlichen Bewußtsein davon, daß er ein Deutscher war, und daß der österreichische Volksstamm nur ein Bruchstück jener großen Völkerfamilie ist, die sich südlich von der Donau, über Bayern und die Tiroler Alpen ausgebreitet hat. Heutigen Tages allerdings sieht es ganz anders aus; heute sind die österreichische Kaiserfamilie und die österreichisch-deutschen Volksstämme aus Deutschland gewaltsam herausgedrängt worden, heute sieht der Wiener in den östlichen Ländern der österreichischen Monarchie Vorgänge, die dahin zielen, daß die in Galizien lebenden Deutschen systematisch polonisirt werden; vor seinen Augen gehen die Magyarisirungsversuche der Deutschen an der unteren Donau und in Siebenbürgen, die Slavisirung und Italienisirung der Deutschen in Agram, Triest und Görz vor sich, und da fühlt sich der Deutsch-Oesterreicher in den deutsch-österreichischen Landen in seiner eignen nationalen Existenz plötzlich bedroht. Denn das, was dem Deutschen in Lemberg und in Herrmannstadt bevorsteht, das kann ihm auch gegenwärtig in jedem österreichischen Lande passiren. Die nationale Apathie ist daher vollständig überwunden, seitdem er sich in seinem eignen Hause national nicht mehr sicher fühlt, und der Klerus in Böhmen tschechisch-nationale Tendenzen befolgt. Aber zwischen den Jahren 1815 und 1840 war der Wiener politisch-national fast ganz harmlos, und die Frage, ob der Oesterreicher ein Deutscher sei, war ihm beinahe unverständlich. Die Deutschen draußen im Reich, — das waren die Bayern, die Sachsen, die Preußen, und die in den österreichischen Ländern deutsch sprachen, das waren eben die Oesterreicher; etwas anderes verstand er nicht. Das Schauspiel der gedrückten oder interessanten Nationalitäten war ihm gleichfalls unverständlich; höchstens in der Lokalposse kamen der Ungar und der Böhme als komische Figuren, aber jedenfalls in ganz inoffensiver Form zur Erscheinung. Nach dieser Seite hin ist also auch das Wiener Genrebild vollkommen harmlos und giebt sich nirgendwo als nationales Tendenzstück kund. Diese Art Unbefangenheit, die vollständig naiv ist, ist eine Eigenthümlichkeit des alten Wiener Genrebildes, das durchweg auf lokalem, volksthümlichem Boden steht und keinen politisch-nationalen Hintergedanken zuläßt.

(Schluß folgt.)

Aus dem Pergamentcodex des Giuliano da San Gallo

auf der Barberinischen Bibliothek zu Rom.

Von Rudolf Redtenbacher.

Für die Geschichte der Baukunst ist die Frage nicht ohne Bedeutung: wie weit bei den Meistern des Cinquecento die Kenntniß der in Griechenland ausgeführten Bauwerke reichte. Einen positiven Anhaltspunkt zur Lösung derselben bietet uns der Pergamentcodex des Giuliano da San Gallo auf der Barberinischen Bibliothek zu Rom welcher die Aufschrift führt: „Questo libro e di Giuliano di Francesco Giamberti Architetto Nuovamente da San Gallo chiamato. ɔ molti disegni misurati et tratti dallo Anticho. chominciato a. D. n. s. M. CCCC. L. XV. in Roma.“ Außer einer bedeutenden Anzahl interessanter Aufnahmen von römischen Baudenkmälern, darunter vieler nicht mehr existirender Bauwerke, welche man nach den genauen Messungen dieses Meisters wieder aufzeichnen könnte, finden wir in dem interessanten Codex Abbildungen der Sophienkirche zu Constantinopel, dann auf 3—4 Blättern

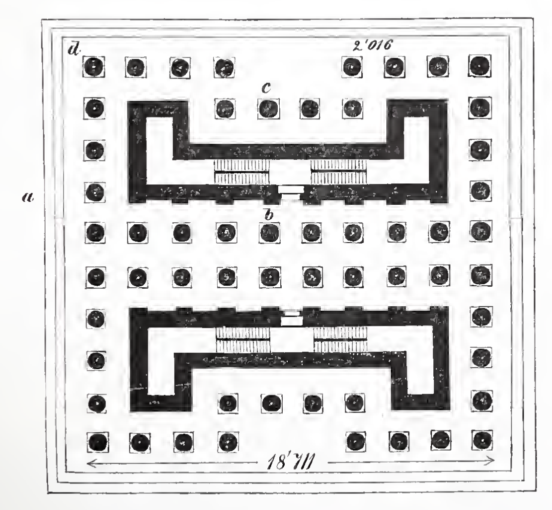


Fig. 1.

Skizzen mit Beschreibung, Wiedergabe von Inschriften ꝛc. von einigen Baudenkmälern Griechenlands. Zum Merkwürdigsten darunter gehört ein Denkmal in der Art des Lysikratesmonumentes, Skizzen, welche sich auf einen ganz aus Bronze gebildeten, kleinen Tempelbau beziehen, endlich eine größere Grundrißzeichnung eines dipteralen Rundbaues mit der Unterschrift von Giuliano: „questo e un tempio d'Apollo in Athene che mi dede un architetto in Ancona.“ Ein anderer interessanter Gegenstand ist folgender: An der Südspitze des palatinischen Hügels zu Rom lag früher eine Ruine, das sogenannte Septizonium des Septimius Severus; ein anderes solches Septizonium stand auf dem Esquilin, nahe den Titusthermen. Serlio bildete das erstere ab, soweit es zu seiner Zeit noch erhalten war, d. h. das in beistehendem Grundriß (Fig. 1) mit a, b, c, d bezeichnete Stück, jedoch ohne Treppen. Er giebt an, man

nenne es die „sette zone" des Severus, und sagt, daß dieser noch erhaltene Theil aus drei Stockwerken in korinthischer Ordnung bestehe; jedoch sehe man weder Treppen noch Wohnräume in dem Gebäude, die wohl in dem zerstörten Theil des Bauwerkes gewesen wären. Er giebt die Mauerstärke zu drei Fuß, die leeren Räume zwischen den Mauern zu 4 ½, die Säulendicke zu 2 ½ Fuß, ihren Abstand von einander zu 5 ¾ an und sagt, ebensoviel Fuß betrage ihr Abstand von der Mauer. Serlio bildet die drei damals noch erhaltenen Säulenordnungen ab und ebenso deren Cassettendecken, welche noch zu seiner Zeit sichtbar waren. Das Gebäude ward abgebrochen, um die Säulen desselben für den Bau des vatikanischen Palastes zu verwenden. Canina hat im dritten Band seiner „Edifici di Roma antica" auf Seite 130 und auf Tafel 266, 267 und 268 dieses Gebäude nach Serlio mitgetheilt und auf Grund von Fundamentspuren ergänzt. Nach ihm schlossen sich an diese Ecke drei Nischen an, etwa wie in Fig. 2, um welche ebenso wie um die Zwischenräume sich die Säulenhalle herumzog; nach hinten war die Mauer gerade in die Höhe geführt. Canina's Ansicht folgen auch die Forschungen über die Septizonien, welche im Bulletino des röm. archäolog. Instituts niedergelegt sind, und dieselben erklären den von Giuliano da San Gallo in seinem Pergamentfolianten, hier in Figur 1 mitgetheilten Grundriß des ganzen Baues für ein Restaurationsprojekt dieses Architekten, welches keinen Anspruch auf Zuverlässigkeit machen dürfe und als bloße Phantasie zu betrachten sei.

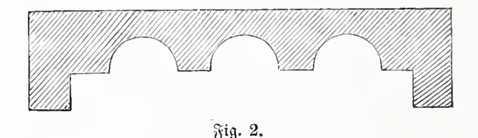


Fig. 2.

Giuliano da San Gallo schreibt zu seinem Grundriß: „pianta di sette in soli" und fügt hinzu, das Gebäude habe auch „scuola di Virgilio" geheißen und der Name sette in soli komme von den sieben Stockwerken her. Da diese Septizonien stets bei den Thermenanlagen genannt werden, hier in Verbindung mit denjenigen des Septimius Severus, da ferner in der Nähe der Titusthermen noch eine Ruine von großen Wasserbehältern unter dem Namen sette sale (wohl aus sette sole entstanden?) existirt und die Bestimmung der Septizonien noch ganz räthselhaft ist, so möchten wir die Frage aufwerfen, ob dieselben nicht vielleicht als Wasserthürme für die Thermen, Kaiserpaläste 2c. zu betrachten wären und dazu dienten, zur Speisung der Springbrunnen und Wasserkünste ein Pumpwerk mit Standrohr aufzunehmen. Der von Giuliano da San Gallo gezeichnete Grundriß hätte für diesen Fall sehr viel Sinn; in den vier Ecken, deren eine Serlio mittheilte, wären dann vielleicht die Standrohre angebracht gewesen, zwei dazu bestimmt, das Wasser in die Höhe zu pumpen, dann zwei Fallrohre. Auf der Plattform des Gebäudes hätte ein Wasserreservoir von circa 250 Quadratmeter Grundfläche und bei 1 Meter Höhe von 250 Cubikmeter Inhalt Platz gehabt, und es wäre noch eine Aussichtsgalerie von etwa 1 ½ Meter Breite übrig geblieben.

Diese Erklärung des Zweckes des Septizonium des Septimius Severus, sowie der unter dem Namen sette sale existirenden Ruine findet durch folgende Betrachtung einige Verstärkung. Nicht nur auf dem Stadtplan von Rom in Zeiler's Topographie sieht man diesen Bau als einen Thurmbau nach Art assyrischer Stufenpyramiden abgebildet (bei Zeiler sogar vierstöckig), sondern auch andere alte Ansichten von Rom zeigen Thürme dieser Art; auch auf der via Appia bestanden solche, wie Canina selbst (wenn ich nicht irre) angiebt. Vielleicht dürfen wir überhaupt in dieser Form der Septizonien die allgemeine Form antiker Thurmbauten erblicken, welche den verschiedensten Zwecken dienen konnten, und denen wir ja schon bei dem Palast zu Khorsabad und an anderen Orten begegnen; auch hier, wie beim Belustempel, finden wir die sieben Stockwerke. Lübke, (Gesch. d. Architektur, 5. Aufl., Seite 215) erinnert an die Aehnlichkeit des Septizoniums des Septimius Severus mit babylonisch-assyrischen Stufenpyramiden, nimmt also ebenfalls das Septizonium als einen siebenstöckigen Bau an, ganz in Uebereinstimmung mit den älteren Ansichten über das Gebäude, wie sie ein Giuliano da San Gallo, der das Gebäude noch sah, haben konnte. Der Widerspruch der Archäologen im Bulletino basirt auf Nach-

richten von Architekten, welche die Ruine vor dem Abbruch gesehen und untersucht hatten. Sie hatten von weiteren als den drei Stockwerken, die Serlio abbildet, keine Spur entdecken können. Das würde aber in dem Falle keine Widerlegung der Behauptung sein, daß der Bau ursprünglich sieben Stockwerke hatte; denn es ist sehr gut möglich, daß die Ruine vor dem Abbruch zu beliebigen Zwecken verwendet und daher auf der Plattform jede Spur weiterer Stockwerke zerstört worden war. Möchte doch recht bald ein Kunstforscher sich damit befassen, sowohl die römischen Denkmäler, von denen uns der Codex des Giuliano Kunde giebt, als diejenigen, welche in so zahllosen Abbildungen in der Handzeichnungensammlung der Uffizien sich befinden, in dem Manuscript eines Säulenbuches auf der Stadtbibliothek zu Siena, in Palladio's Nachlaß an Handzeichnungen zu Vicenza u. s. w. zuerst nach diesen alten Aufnahmen auftragen zu lassen und dann zu publicieren. Unsere Kunde von der römischen Baukunst ist eine sehr unvollkommene, so lange nicht diese Kostbarkeiten näher untersucht sind.

Die Glücksgöttin auf Buchdruckerzeichen des XVI. Jahrhunderts.

Kugel und Rad waren den Alten geläufige Symbole der Glücksgöttin und wurden als willkommene Erbschaft von den Dichtern des Mittelalters übernommen, doch so, daß die Vorstellung der auf Kugel oder Rad stehenden und mit ihr einherfahrenden Göttin zurücktrat, und dafür nur das von der Frau Saelde[1]) gedrehte, mit steigenden und fallenden Menschen besetzte Glücksrad an Beliebtheit gewann. Bildliche Darstellungen davon in Malerei und Skulptur sind, trotz des zu künstlerischer Darstellung nicht sonderlich geeigneten Gegenstandes, zahlreich vorhanden.

Daneben dachte man sich auch das Glück selbst als rollende Kugel oder walzendes Rad. So wird Fortuna in einem lateinischen Gedicht des Mittelalters (Carmina burana Nr. 1) angeredet: „rota tu volubilis." — Als Illustration dazu darf vielleicht das Signet des Leidener Buchdruckers Andreas Gryphius vom Jahre 1548 dienen: Ein Greif (Geleitthier der Nemesis, zugleich Anspielung auf den Namen) sitzt auf einem Kasten oder einem ähnlichen, auf meinem Exemplar nicht recht deutlichen Gegenstand; darunter eine geflügelte Kugel; die Umschrift lautet:

virtute duce, comite fortuna.

Geflügelt — um symbolisch die schnelle Bewegung anzudeuten — ist auch die Kugel, auf welcher ein Holzmosaik des XVI. oder XVII. Jahrhunderts (auf einer Schrankthür) die Glücksgöttin bekränzt, mit langwallendem Haar, wenig bekleidet, mit einem Schleier in den Händen, darstellt.

Den Dichtern des Mittelalters war das Symbol des Rades willkommener als das der Kugel. Die umgekehrte Erscheinung zeigt sich in der bildenden Kunst, wie das eben in der Natur des darzustellenden Gegenstandes lag.

Glücksgöttinnen auf der Kugel führt Allihn in seinen Dürerstudien eine ganze Anzahl auf (Wackernagel meint zwar, die bildende Kunst habe sich ihrer Darstellung nicht angenommen); von solchen auf dem Rade erwähnen er und Wackernagel nur die Handzeichnung Michelangelo's. Wackernagel meint sogar, die auf und mit dem Rade schwebende Fortuna komme im Mittel-

1) M. Allihn, Dürerstudien, S. 26 mißversteht hier seinen Gewährsmann Wackernagel, oder drückt sich wenigstens sehr undeutlich aus, wenn er sagt: „gelückes oder saelekeite rat, fortuna und frû saelde. Letzterer ist der ursprünglich deutsche, wenn auch seltenere Ausdruck." Wackernagel (Das Glücksrad und die Kugel des Glücks, Kleinere Schriften I, S. 242) sagt nur: ihre (der Vorstellung von einem Rade des Glücks) Entlehnung aus einer fremden Vorzeit giebt sich besonders dadurch zu erkennen, daß unsere Dichter hierbei nur selten den heimischen Eigennamen des Glückes, das Wort saelde gebrauchen, gewöhnlich das leblose Abstractum Glück, wo nicht gar das lateinische fortuna. — Belege für das häufige Vorkommen des Wortes saelde bei mitelalterlichen Dichtern giebt J. Grimm, Myth.² S. 822.

alter nicht mehr vor. In ihrer Allgemeinheit ist diese Behauptung nicht richtig, jedenfalls nicht für den Ausgang des Mittelalters; zugegeben werden muß aber, daß die betreffenden Darstellungen nicht aus nationaler Anschauung, sondern aus der Wiederbelebung antiker Vorbilder durch die Renaissance der Wissenschaften hervorgegangen sind.

Einige dieser Darstellungen, welche mir hier und da namentlich auf Signeten von Buchdruckern vornehmlich des XVI. Jahrhunderts begegnet sind, werde ich im Folgenden besprechen, und daran die Betrachtung einiger anderer Buchdruckerzeichen knüpfen, die mir ebenfalls die Glücksgöttin darzustellen scheinen. Den Anfang mache ich mit einem in den Holzschnittausgaben des Reineke Voß sich findenden anspruchlosen Bildchen (meine Ausgabe in kl. 4°, in welcher der Titel fehlt, ist 1539 oder 1549 in Rostock gedruckt). Dort wird zu den Stellen, welche die s. g. protestantische Glosse dem „Spiegel des Regiments ꝛc“ von Joh. v. Morßheim entnimmt, „Frouwe Untruwe“ dargestellt als eine bekleidete Frau mit einer flachen breiten Mütze auf dem Haupte, langwallendem Haar, auf einer Scheibe (einem nicht durchbrochenen Rade) stehend; im Hintergrunde Wasser und Landschaft. Daß der Zeichner die Glücksgöttin von der Seite ihrer in der Regel hervorgehobenen Wandelbarkeit darstellen wollte, scheint mir unzweifelhaft; im Alexanderliede des Pfaffen Lamprecht (3260) wird Fortuna ausdrücklich als „ungelucke“ angeredet.

Ich gehe über zu zwei Signeten Frankfurter Drucker, welche ebenfalls die Glücksgöttin auf einem Rade zeigen, aber in einer Weise, welche dokumentirt, daß den Zeichnern die eigentliche Bedeutung dieses Attributs nicht verständlich war, oder daß sie dasselbe mit einem anscheinend neu erfundenen, aber augenfällig sehr beliebten Attribut nicht zu vereinigen wußten.

Zuerst das Zeichen von W o l f g a n g R i c h t e r (Jac. Ayrer, Historischer processus iuris Frankf. a/M. 1604), welches in seiner Anlehnung an einen römischen Dichter deutlich beweist, daß wir es bei ihm mit einer klassisch=gelehrten Reminiscenz zu thun haben. Eine völlig nackte, gut gezeichnete Frauengestalt, die nur einen dünnen Schleier in den Händen hält, steht auf Nabe und Reifen eines vielspeichigen Rades, welches wagerecht auf dem Wasser schwimmt.[1]) An den Füßen hat sie Flügel; das Hinterhaupt scheint kahl zu sein; wenigstens sind die langwallenden Haare sämmtlich nach vorn und der linken Seite getrieben. Im Hintergrunde Schiffe, Häuser, Berge, hinter denen die Sonne halb versteckt ist. Wir haben hier eine ausführliche Illustration zu dem 12. Epigramm Auson's, welches eine Statue des Phidias (des Lysippus nach Sillig, Catal. artif., p. 348) beschreibt:

Cuius opus? — „Phidiae, qui signum Palladis, eius,
  quique Jovem fecit, tertia palma ego sum.
Sum dea, quae rara et paucis O c c a s i o nota.“ —
  quid rotulae incipis? — „Stare loco nequeo.“ —
Quid talaria habes? — „Volucris sum; Mercurius quae
  fortunare solet, tardo ego cum volui.“
Crine tegis faciem? — „Cognosci nolo.“ — Sed heus, tu
  occipiti calvo es? — „Ne tenear fugiens.“

Weniger genau entspricht den Worten des Dichters die Figur auf dem von N i c o l a u s B a s s ä u s verwendeten Zeichen (Abraham Sauer's Strafbuch. Frankf. a/M. 1590). Sie ist mehr en face gehalten; es fehlen ihr die Flügel an den Füßen; sie ist ein wenig mehr verhüllt, und in der erhobenen Rechten hält sie ein Scheermesser.

Zur Erklärung dieses seltsamen Attributs dient vielleicht eine Schilderung der „Occasio“ bei Phädrus (fab. V, 8): geflügelten Schritts, mit kahlem Hinterkopf und lockenumwallter Stirn: p e n d e n s i n n o v a c u l a: auf einem Scheermesser schwebend. Der Dichter meint, daß

---

1) Daran, daß die Erde als gleichsam auf dem Wasser schwimmendes Rad — rota mundi — gedacht wurde, mit welchem schließlich das Glücksrad identificirt wurde (Wackernagel, a. a. O., 252), ist hierbei wohl nicht zu denken.

die Alten den „günstigen Augenblick" (effectus impediret ne segnis mora | finxere antiqui talem effigiem temporis) in dieser Weise dargestellt hätten, d. h. die Fortuna, welche nicht wie sonst selbstthätig die Schicksale der Menschen lenkend, sondern passiv (wie auch bei Auson) dem Sprichwort gemäß: jeder ist seines Glückes Schmied (faber est quisque fortunae suae. Sall. de ord. rep. 1), gedacht ist. Nicht übersehen werden darf, daß Urs Graf einen an den Füßen geflügelten nackten Genius, über einer Kugel, ebenfalls mit einem Scheermesser und der Unterschrift: *του καιρου* darstellt (Allihn, Dürerstud. S. 37): also die Occasio des Auson und Phaedrus, nur, der gewählten griechischen Bezeichnung entsprechend, männlich gebildet. Oder soll das Scheermesser vielleicht die Wunden andeuten, welche das treulose Glück dem Menschen schlägt, wie ein Gedicht von H. Sachs, und ein dazu gehöriger Holzschnitt (H. Sachs im Gewande seiner Zeit. Gotha 1821. Taf. 18) der „Verleumdung" zu eben diesem Zweck dasselbe Instrument in die Hand geben?

Wahrscheinlich der erstere der beschriebenen Frankfurter Holzschnitte hat als Vorbild zu Fischart's Reimen im Gargantua (cap. 40; Scheible's Abdruck S. 443) gedient:

> Des truckers zu Frankfort frau gelegenheit
> hat nur harlock an der stirnen breit;
> übersicht mans, daß man sie nicht vornen dabei erwischt,
> so ist sie entwischt,
> denn hinden zu ist sie kahl,
> und nimmer zu erhaschen uberall.

(cf. Publ. Syrii sent. 231: fortunam citius reperias, quam retineas, woraus sich auch die Identität von occasio *καιρος* und fortuna ergiebt).

Neben diesen Darstellungen, welche der Glücksgöttin entweder Rad oder Kugel beilegen stehen solche, welche sie mit beiden Gegenständen zugleich ausstatten, eine Idee, welche sich dichterisch verwerthet bei H. Sachs findet, wenn er sagt:

> Siehst du auch weiter dort
> Ein blondes weib an einem ort
> Auf einer runden kugel stahn,
> Die treibt ein rad stet umbzugahn.
> (Allihn, Dürerstud. S. 36, Anm. 1.)

künstlerisch aber auf einem mir vorliegenden sorgfältig gearbeiteten gepreßten Buchdeckel mit der Jahreszahl 1586 und dem Monogramm HS: eine völlig bekleidete, bekränzte, geflügelte Frau, bis über die Kniee aufgeschürzt, mit nackten Füßen auf einer im Wasser schwimmenden Kugel stehend, in der rechten Hand ein an einem Stiel befestigtes Rad (wie es im Thewrdank der Herold regelmäßig auf dem Obergewand, der Held bisweilen auf dem Brustharnisch trägt), in der linken Hand eine Palme oder Ruthe; dahinter ein Schiff mit vollen Segeln und Landschaft. Vorbild scheint H. S. Beham gewesen zu sein (vergl. Allihn, Dürerstud. S. 30); als Umschrift dienen die Verse aus Ovid (Trist. V, 8, 15):

> Passibus ambiguis fortuna volubilis errat,
> Et manet in nullo certa tenaxque loco.

Wir haben wiederholt Fortuna auf den treulosen Wogen, ihrem eigensten Abbild, dargestellt gesehen, und schließen daraus, daß man ihr dieselben als ein neues und in der That höchst passendes Attribut beizulegen liebte. (Ohne irgend welche Beziehung zu behaupten, will ich erwähnen, daß es in Otfried's Evangelienharmonie (I, 26, 4) heißt: sîd wacheta allên mannon thin sâlida in thên undon: Saelde wachte auf den Wogen. Vergl. Grimm, Myth.[2] S. 822 — die griechische Tyche war eine Tochter des Okeanos).

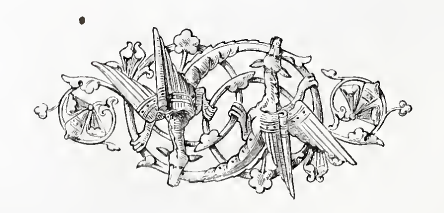
Halten wir dies fest, so werden wir auch auf dem Zeichen von Nicolaus Wolrab (Sachsenspiegel, Dresden 1553) eine Fortuna erkennen: eine nackte Frau mit weit vom Hinter-

kopf wegwallendem Haar, in einer Muschel auf dem Wasser schwimmend, und ein vom Wind geblähtes Segel haltend. Aehnliches zeigt eine Dolchscheide von H. Holbein: mit wallendem Schleier in einer Muschel auf dem Meere schwimmend eine weibliche Figur, welche Woltmann für eine Meergöttin oder Fortuna hält. Die Vermuthung, daß die Letztere gemeint sei, gewinnt an Wahrscheinlichkeit durch ein anderes, von demselben Buchdrucker benutztes absonderliches Zeichen (Sächsisches Weichbild &c. Budissin 1557): eine völlig bekleidete Frau mit langflatternden Haaren, auf einem Delphin, begleitet von einer ebenfalls auf einem Delphin ruhenden, in Gedanken versunkenen Figur (vielleicht die Metanöea — Reue — welche nach Auson's angezogenem Epigramm Begleiterin der Occasio ist?). Ein Segel ist mit vier Schnüren an ihrem Gürtel befestigt; im Hintergrunde schaut ein geflügelter Kopf aus dem Wasser; dahinter bergige Landschaft. Daß eine Fortuna dargestellt sein soll, erhellt aus der Umschrift: Fortuna ambiguo versatur axe, vultu lubrica iam sereniore blanditur, modo colligit tenebras, certis nescia passibus teneri.

Als Seitenstück zu dem obenerwähnten geflügelten Genius mit dem Scheermesser von Urs Graf beschreibt Allihn (Dürerstud. S. 38) eine von der Hand desselben Meisters herrührende Gestalt im Zeitkostüm mit Winkelmaß und Zügel, den Symbolen des „Zutheilens und des Entziehens", mit der Unterschrift: *Της νεμεσεως*. Nicht die Rächerin und Bestraferin aller menschlichen Frevelthaten und Verbrechen, sondern die Göttin des Gleichmaßes, welche darüber wacht, daß das Gleichgewicht in der sittlichen Weltordnung nicht gestört, sondern Glück und Unglück den Menschen nach Gebühr zugetheilt werde, (O. Seemann, Götter und Heroen S. 127) ist hier unter der Nemesis gedacht — also im Grunde wiederum Fortuna, aber edler aufgefaßt, als es sonst geschah, so wie Dürer und Holbein sie dargestellt haben. Auffallend stimmt damit überein eine Figur, welche sich auf dem Titel oder Schlußblatt von Drucken aus der Rihel'schen Officin in Straßburg (1563, 1596) findet, und die auch als Fortuna-Nemesis anzusprechen ich deßwegen kein Bedenken trage. In vollendeter Zeichnung ist sie namentlich dargestellt auf dem großen Schlußblatt zur Liviusübersetzung v. J. 1596, ziemlich bekleidet, geflügelt, in der rechten Hand Zügel und Gebiß, in der linken ein Winkelmaß, auf einem viereckigen Postament; im Hintergrunde Landschaft mit Wasser. Zu ihren Seiten befinden sich als passende Nebenfiguren: Temperantia, Wein mit Wasser mischend, Justitia mit Schwert und Wage; darunter die gefesselte Leidenschaft (Amor) mit zerbrochenen Pfeilen, und der Genius des Sieges, einen Kranz sich auf's Haupt setzend.

Es ist ein sinniger Gedanke, daß gerade die Buchdrucker die Glücksgöttin in ihren verschiedenen Gestaltungen sich gleichsam zur Schutzpatronin wählten, — habent sua fata libelli.

Dr. G. Sello.



Kunstliteratur.

G. Th. Fechner, Vorschule der Aesthetik. 2 Theile. VI und 264 bez. 319 S. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1876. 8.

Nicht die Aesthetik in einem Systeme will der Verfasser geben, sondern eine „Reihe von Aufsätzen ästhetischen Inhaltes", welche Art der Behandlung ihm eine freiere Behandlung ermöglicht, als sie in der strengeren wissenschaftlichen Form möglich wäre. Dabei verzichtet er jedoch keineswegs auf eine Darlegung seiner „Principien, die den gesammten Ausführungen dieser Schrift zu Grunde liegen." Damit wird er nun freilich ganz eben so dogmatisch, beginnt eben so gut „von Oben", wie die Anhänger der von ihm bekämpften deducirenden Richtung. Eine wirklich „von Unten" aufsteigende Behandlung müßte gerade die Entwickelung der hier bereits mit einem bestimmten, öfters freilich auch mit einem unbestimmten Inhalte angefüllten Begriffe darlegen und zeigen, in wie weit eine Berechtigung zu dieser Inhaltsbestimmung vorhanden ist. Dann aber wäre eine systematische Behandlung nothwendig gewesen, und die wollte der Verfasser eben nicht; so blieb für den die Untersuchung „von Unten" unternehmenden Forscher nichts übrig, als „von Oben" zu beginnen — eine bedenkliche Selbstkritik, die entweder den beabsichtigten Weg „von Unten" oder die Verschmähung der systematischen Bearbeitung als verfehlt bezeichnet. Nach unserer Auffassung ist das Letztere der Fall.

Die dogmatische Behandlung mag ein Punkt erläutern. Nach Darlegung der „ästhetischen Kategorien" und nachdem wir von einem „weitesten", sodann von einem „engeren Sinn" des Begriffes „schön" gehört haben, lesen wir I, S. 16 von „einem Begriff des Schönen in einem engsten Sinne" und zwar „des wahrhaft Schönen, des echten Schönen, was nicht blos aus höherem Gesichtspunkt gefällt, sondern auch Recht hat zu gefallen" und erfahren, daß „der Begriff des echten Schönen einer wesentlichen Mitbestimmung durch den Begriff des Guten unterliegt", d. h. wir werden zur Erklärung eines Unbekannten auf ein anderes Unbekanntes verwiesen, das selbst wieder in seiner Begriffsbestimmung einem weiteren und einem engeren Sinn unterliegt, das schließlich S. 19 als dasjenige bestimmt wird, „wodurch voraussetzlich vielmehr das Glück als das Unglück, hiemit vielmehr Lust als Unlust in der Welt gefördert wird": — Sätze, die auf's Deutlichste die Relativität dieser Begriffe darlegen und damit die Unausführbarkeit des Unternehmens, sie als mit greifbar bestimmtem, sich gleichbleibendem Inhalte angefüllt und daher zu einem Maßstab tauglich hinzustellen.

Diejenigen Punkte, welche zwar nicht als neue, da sie bereits aus früheren Arbeiten Fechner's bekannt sind, wohl aber als die eigentlich selbständigen und eigenthümlichen hervortreten, sind das „Aesthetische Associationsprincip" und die „Experimentale Aesthetik".

Unter dem Ersteren versteht Fechner die Thatsache, daß bei fast allen sinnlichen Eindrücken verwandte Vorstellungskreise erweckt werden, welche theils durch frühere sinnliche Eindrücke erzeugt werden, theils geistiger Natur sind. Die Behauptung Fechner's geht nun aber dahin, daß das eigentlich Reizende sowohl des Kunst- wie des Naturschönen gerade in diesen associirten Eindrücken liege. Er erläutert dies an dem Beispiel der Orange und einer gelben Holzkugel, indem er den Grund für die von uns der ersteren zugeschriebenen größeren Schönheit in den associirten Eindrücken findet, welche uns die Frucht erweckt. Der Beschauer „sieht so zu sagen ganz Italien mit in ihr, das Land, wohin uns von jeher eine romantische Sehnsucht zog" — und giebt damit zugleich den besten Beleg dafür, daß diese Associationen, deren Existenz Niemand leugnen wird, ebensowenig wie den Umstand, daß sie ganz außerordentlich zur Erhöhung des

ästhetischen Eindrucks beitragen können, durchaus keinen objectiven Maßstab für die größere oder geringere Schönheit eines Gegenstandes zu geben vermögen. Sie liegen eben nicht im Objekt, sondern im Subjekt, hängen ganz von dessen Befähigung, Bildung, Kenntniß, Stimmung, persönlichen Erlebnissen ab, sind daher für den Einen giltig, für den Andern nicht, ohne daß man behaupten könnte, daß der, dem sie nach der einen Seite hin abgehen, darum einen geringeren ästhetischen Genuß habe, als der, welcher ihrer theilhaftig ist, um so mehr, da jener sie nach einer andern Seite hin haben kann. Der Fall ist durchaus denkbar, daß, in Folge associirter Eindrücke, Jemandem die gelbe Holzkugel durchaus schöner erscheint als die Orange — man denke an einen enragirten Billardspieler, dem Italien sammt allen Orangen so viel ist wie Hekuba. Und wenn er gar mit der Geliebten seines Herzens Billard gespielt und diese den gelben Ball gestoßen hätte? So lange diese Association der subjectiven Willkür anheimgegeben ist, wird sie freilich ein wichtiger Factor sein, um uns das Urtheil einer Persönlichkeit in einem bestimmten einzelnen Falle verständlich zu machen. Eine Bedeutung für die Aesthetik wird sie aber erst dann bekommen, wenn sie eine beabsichtigte und, unter bestimmten Voraussetzungen, nothwendig erfolgende ist. Dies jedoch wird nur beim Kunstschönen der Fall sein. Bei ihm aber findet sie auch die denkbar reichste Verwendung, nicht nur in der bildenden, sondern ganz vorzugsweise auch in der redenden Kunst. So gewinnt z. B. das Haideröslein einen ganz besonderen Reiz in der beabsichtigten und außer bei einem gänzlich Ungebildeten auch nothwendig erfolgenden Association zwischen der Blume und dem jungfräulich aufknospenden Mädchen, und eben um diesen durch die Association gewonnenen Reiz ist die Kaulbach'sche Darstellung jedenfalls ärmer, selbst wenn sie sonst ganz auf gleicher künstlerischer Höhe stände: das duftige Räthsel dort hat hier eine frostige Lösung erhalten. Fechner übersieht aber auch, daß die eigentlich ästhetische Freude in der Thätigkeit liegt, die wir selbst auf die gegebene Anregung hin vornehmen. Er behauptet vielmehr geradezu, daß das Gefallen in der Aesthetik sich nur mit der receptiven Beschäftigung mit einem Gegenstand befasse (S. 54), — ein nach unserer Ansicht fundamentaler Irrthum, wofür der Beweis nicht schwer, aber auch nicht in der Kürze zu führen ist.

Während Fechner in solcher Weise das Hauptmerkmal des ästhetischen Gefallens in die Association verlegt, glaubt er merkwürdigerweise die Grundform des Schönen außerhalb aller Association zu finden: er hält es für möglich, das Urtheil „schön" einer möglichst einfachen Linienverbindung außerhalb jeder Beziehung auf eine Bedeutung oder eine Verwendung beizulegen, also z. B. ein Rechteck schöner zu finden als ein anderes, ohne jedoch daran denken zu dürfen, daß dies Rechteck eine Fensterumrahmung, einen Buchdeckel, einen Tisch u. s. w. darstellen könnte, und ohne daher die Gründe für die Entscheidung aus dieser vorgestellten Verwendung zu nehmen. Fechner macht hierbei einige Voraussetzungen, die sehr nach dem Wege „von Oben" schmecken, jedenfalls aber erst bewiesen werden mußten. Er setzt zunächst voraus, daß es ein absolut Schönes gäbe, das Darstellung der Kunst werden könnte. Wenn doch nur ein glücklicher Finder uns dieses absolut Schöne oder, wie es Fechner nennt, das wahrhafte, das echte Schöne nicht mit Redensarten, sondern so recht handgreiflich aufwiese, damit die arme Kunst, deren Aufgabe die Darstellung dieses absolut Schönen ist, das aber noch Niemand gesehen hat und dessen Formen Niemand kennt — oder sollte es ohne Formen sein? — und die sich nun schon eine nach Jahrtausenden zählende Zeit vergeblich in diesem Bestreben abmüht, doch endlich zu ihrem Ziele gelangen könnte! Oder wäre das etwa schon geschehen — durch Phidias, durch Raffael oder sonst wen? Dann aber ist das von Anderen Geschaffene nicht die Darstellung des absolut Schönen, d. h. sie haben ihre Aufgabe verfehlt? Oder das absolut Schöne findet seinen Ausdruck sowohl bei Raffael als auch bei Rubens, bei Fiesole und bei Brouwer und ist doch immer dasselbe? Ich fürchte sehr, es geht mit diesem Begriff genau wie mit anderen: je allgemeingiltiger, desto leerer werden sie, desto unmöglicher aber auch die Darstellung eines solchen Begriffes in der sich nur sinnlicher Mittel bedienenden Kunst. Fechner ist hier ganz Dogmatiker, und diese sich von der Praxis entfernende, mit leeren Begriffen operirende dogmatische Aesthetik hat nicht zum wenigsten dazu beigetragen, diese Wissenschaft bei denjenigen in Mißkredit zu bringen, für deren Praxis sie die theoretische Ergänzung sein soll, bei den Künstlern. Gestehe man doch lieber ein, daß „das Schöne" nicht existirt, so wenig wie „das Gute", „das

Wahre"; daß dies vielmehr Verhältnißbegriffe sind, welche nur die Beziehung eines Objektes zu einem Subjekte unter einem ganz bestimmten Gesichtspunkte bezeichnen, und daß sie in ihrem positiven Gehalt ebenso wandelbar sind, wie gleichbedeutend in der Bezeichnung des Grades des jedesmaligen Verhältnisses. Giebt es aber kein absolut Schönes, so läßt es sich auch auf dem von Fechner eingeschlagenen Wege nicht finden.

Gäbe es aber doch eines und ließe es sich auf diesem Wege finden, so war eine zweite Voraussetzung zu erweisen, die nämlich, daß die das absolut Schöne darstellende Grundform, welche außerhalb aller Bedeutung und Beziehung steht, auch noch Trägerin des absolut Schönen bleibt, sobald sie durch ihre Verwendung in den unendlichen Kreis von Beziehungen eintritt. Das hat aber Fechner nicht bewiesen, besonders deshalb nicht, weil es unmöglich ist. Man überlege: ein Rechteck ist, außerhalb aller Beziehung stehend, für absolut schön erkannt worden. Es tritt nun in Beziehung ein: es wird Buchdeckel, Tisch, Fensterrahmen u. s. w. Was ist die Folge? Entweder sind diese Beziehungen durchaus gleichgiltig, dann kann die Grundform noch immer Trägerin des absolut Schönen sein, sie muß es sogar — dem widerspricht aber die Thatsache, daß man bei solchen Konstruktionen nie das absolut giltige Verhältniß wählt, sondern in unaufhörlicher Abwechslung gerade im Gegentheil stets das relativ giltige. Oder aber, diese Beziehungen sind nicht gleichgiltig — und Fechner findet ja gerade in den Associationen selbst einen wesentlichen Faktor der Schönheit —: dann müssen sie einen Einfluß auf das Urtheil „schön" ausüben und der Schluß, daß das außerhalb aller Beziehung Stehende und als absolut schön Erkannte auch noch schön sein müsse, wenn es in Beziehung tritt, ist falsch. Was aber nutzt dann die ganze Untersuchung? Fechner's Begründungen hierfür finden sich I, S. 187 ff.

Die dritte Voraussetzung betrifft die Richtigkeit des Ergebnisses der von Fechner angewandten Methode des Experimentirens. Gelingt es auch wirklich, aus einigen hundert Beobachtungen ein mittleres Resultat zu ziehen, so hat dieses, selbst volle Unbefangenheit bei allen Theilen vorausgesetzt, doch keinen Anspruch auf Allgemeingiltigkeit. Handelt es sich um die experimentelle Auffindung der absolut schönen Grundform, so müssen alle Nationen, alle Stände, aber auch alle Zeiten gehört werden. Das ist nun freilich ein unmögliches Experiment. Oder wäre es vielleicht doch nicht so unmöglich? Wäre es am Ende gar schon gemacht? Was ist denn die thatsächlich vorliegende Kunstentwickelung anders als dies Experiment, und zwar durchaus unbefangen gemacht und in seinen wesentlichen Ergebnissen klar genug gesichtet? Als ein solches möchte aber wohl folgender Satz gelten dürfen. Eine Vergleichung der Kunsterzeugnisse der verschiedensten und zwar auch der mindest kultivirten Völker zeigt eine merkwürdige Uebereinstimmung der als schön anerkannten Formen, je einfacher diese sind, und ein immer größer werdendes Abnehmen dieser Uebereinstimmung, je mehr sich die Formen kompliciren, namentlich je mehr sie aufhören, bloße Linienzüge oder Flächenverbindungen zu sein, je mehr sie Träger einer bildlichen Bedeutung werden sollen, im höchsten Grade aber, je mehr mit dieser sich der Ausdruck eines seelischen oder geistigen Gehaltes verbindet. Da nun aber das nach dieser Methode des Experimentirens gesuchte absolut Schöne diejenige Form darbieten muß, über welche das Urtheil möglichst übereinstimmt, so ergiebt sich aus dieser Betrachtung leicht, daß diese absolut schöne Grundform zugleich die einfachste sein muß. Thatsächlich findet sich nun auf allen, auch den frühesten Kulturstufen eine solche mit voller Absicht als etwas Schönes geschaffene Form, die obendrein mit dem absoluten Begriff den zweifelhaften Vorzug der möglichsten Leere theilt — es ist die einfache gerade Linie. Hier hört aller Meinungsstreit, alle Verschiedenheit individueller Anschauungen auf. Mich dünkt aber, daß damit weder Kunst noch Wissenschaft viel gewonnen haben, und daß man lieber aus der Kunstgeschichte die Lehre zu ziehen suchen müsse, daß ein absolut Schönes weder auf dem Wege der Dialektik noch auf dem des Experimentes zu finden ist, und daß man die Aufgabe der Aesthetik lieber darin sehe, die Elemente, aus welchen das in den meisten Fällen höchst komplicirte Urtheil „schön" sich zusammensetzt, möglichst zu isoliren, nach ihren Hauptgebieten, ihrer häufigeren oder geringeren Wiederholung und Bedeutung zu ordnen, damit man möglichst in den Stand gesetzt werde nachzuweisen, welche Elemente in einem einzelnen Falle zur Verwendung kommen, um danach den positiven Gehalt des einzelnen ästheti=

schen Urtheils bestimmen zu können, ohne deswegen den Anspruch auf seine unbedingte Giltigkeit desselben zu erheben.

Es kann uns nicht in den Sinn kommen, auf alle von Fechner angeregte Fragen auch nur andeutungsweise einzugehen. Das Mitgetheilte wird genügen, um die Eigenartigkeit des Verfassers anzudeuten und darzulegen, daß Fechner's Buch zu denjenigen gehört, welche den Leser zwingen, Position zu den dargelegten Anschauungen zu fassen. Mag sie den Leser auf die gleiche oder, sei es ganz, sei es theilweise auf die gegnerische Seite stellen — die Anregung ist ein bleibender Gewinnst. Wir aber rechnen es dem Verfasser als ein hohes Verdienst an, daß er auf diesem so sehr der Phrase ausgesetzten Gebiete sein Hauptaugenmerk auf klare Begriffe richtet, wenn wir auch gestehen müssen, dieses Bestreben, und zwar wohl am meisten in Folge des nicht flüssigen Ausdrucks, nicht immer erreicht gefunden zu haben. Und so möge dieses Buch einer eingehenden Prüfung empfohlen sein.

Veit Valentin.

Briefe von Buonaventura Genelli und Karl Rahl.

Mitgetheilt von Dr. Lionel von Donop.

(Fortsetzung.)

18. Genelli an Rahl.

München d 23ten Februar 1855.

Da es ziemlich lange her ist, daß ich nichts mehr von Ihnen geehrter Freund vernehme, so darf ich Sie wohl mit einigen Zeilen behelligen, die nur dazu dienen sollen unsere Correspondenz nicht einschläfern zu lassen; denn sonst wüßte ich nicht was hier so Tüchtiges entstünde um Ihnen nach Wien hin mitgetheilt zu werden, allwo vielleicht auch nur sehr weniges im Bereiche der Künste passirt was des Besprechens werth wäre?

Nicht weiß ich ob ich Ihnen bereits von einer Gruppe Ödipus u Antigone sprach, welche Brugger vor einiger Zeit vollendete. Diese Gruppe die wohl verdiente colossal in Marmor ausgeführt zu werden — macht, obschon nur halb lebensgroß, einen großen Eindruck durch den Schönheitssinn die Einfachheit und die treffliche Zusammenstellung mit denen der Künstler sie zuwegebrachte. Die Oberleiber beider sitzenden Figuren sind nackt — etwas was dem großen Kunstkenner König Ludwig sehr sonderbar vorkam, da wie er meinte Ödipus doch als ein König nicht nackt das Land durchzogen sein würde. — Laocoon war als Priester bei dem Opfer wahrscheinlich auch nicht nackt; doch jene Bildhauer die ihn und seine zwei Söhne in Marmor schufen, dachten nicht wie König Ludwig. Schade wäre es gewiß, wenn diese Gruppe, wie so manche andere Arbeit dieses Künstlers, statt in Marmor oder Bronze für lange Zeit, nur in zerbrechlichem Gyps für wenige Jahre vorhanden wäre. Brugger trug mir viele Grüße an Sie auf.

Vom Maler und Schriftsteller Pecht soll ich Ihnen sagen, daß er vor geraumer Zeit einen Aufsatz über Ihren Simson geschrieben hatte, der ihm aber von der Redaktion der Allg. Zeitung mit dem Bemerken zurückgeschickt worden sei, daß in die Allg. Zeitung dieser Aufsatz nicht aufgenommen werden könne, da in diesem Blatte schon früher von diesem Bilde die Rede gewesen sei, die Zeitung sich auch nicht zu viel mit Kunst und wissenschaftlichen Arbeiten befassen könne. — Spaßhaft! Artikel über eines gewißen Kaulbach[1]) Leistungen wurden in diesem Blatte stets willig aufgenommen, und zwar Ellenlange!

Daß Sie wehrter Freund fürchterlich fleißig sein werden, läßt sich denken — aber woran sind Sie gegenwärtig fleißig? Dies bitte ich mir mitzutheilen wenn Sie einmal wieder die Pinsel ruhen lassen um durch einige Zeilen zu erfreuen Ihren stets ergebenen

B Genelli.

19. Genelli an Rahl.

München d 5ten April 1855.

Wenn ich mir auch denke ,daß Sie wehrtester Freund beim Empfange meines Briefes ausrufen könnten „schon wieder ein unnützer Brief", so muß ich Ihnen dennoch sagen, daß Ihr Bild (Samson) so gut wie die übrigen Bilder von hier abgegangen sei, wahrscheinlich aber unterwegs irgendwo der

---

1) Genelli war Kaulbach's entschiedener Gegner sowohl im Leben wie in der Kunst.

großen Masse von Kisten halber liegen geblieben sei, was unter andern auch Bildern passirt sei die nach Berlin gehören. Dem Maler Schleich[1]) ist es passirt, daß er schon über ein Jahr auf ein Bild wartet was er in Wien ausgestellt hatte — Man sieht daraus daß das spedieren per Dampf nicht immer das schnellste ist, sondern die Geduld der Versender sehr auf die Probe stellt.

Brugger der Sie freundschaftlichst grüßen läßt arbeitet wieder an einer Gruppe (Christus der vom Teufel versucht wird) welche er gewiß trefflich ausführen wird — wie aber schon oft besprochen wäre es sehr zu wünschen im Interesse der Kunst daß Brugger's Arbeiten in Marmor u Bronce ausgeführt würden und nicht blos in dem dummen Gyps blieben — Aber auch er hat nicht die Gabe sein Licht leuchten zu lassen — gut für ihn daß er dadurch nicht Noth zu leiden braucht!

Also an einer Leda[2]) malen Sie jetzt? — Haben Sie ein paßliches Modell dazu? Hätt' ich ein dazu brauchbares Modell, wer weiß, ob nicht auch mich die Lust anwandelte die Leda welche Sie von mir im Kleinen kennen, recht auszustudieren.

Nun leben Sie wohl mein theurer Freund Rahl, und glauben Sie mir, daß ich stets bleiben werde Ihr ergebenster

B: Genelli.

20. Genelli an Rahl.

München d 15ten August 1856.

Schon längst hätte ich mir das Vergnügen gemacht Ihnen verehrter Freund zu schreiben, wenn ich mit Bestimmtheit gewußt hätte wohin ich meine Zeilen richten müsse, denn bald sagte man Sie seien in Dänemark, bald in Ungarn bald in Venedig oder Rom — einmal sagte man sogar Sie wären in London. Durch all' diese verschiedenen Berichte unschlüssig gemacht, dachte ich mir, wenn Freund Rahl an meiner Schreiberei etwas läge, würde er wohl von seinem Aufenthaltsorte Kunde geben. Gestern besuchte mich H: Hoffmann[3]) aus Wien, der mir sagte, daß Sie nachdem Sie in Ungarn sehr viel des Schönen geleistet hätten, in Kurtzem nach Venedig u Rom zu gehen gedächten, gegenwärtig aber noch in Wien seien. Nachdem ich nun mit Sicherheit erfuhr allwo Sie jetzt leben, mache ich mich alsbald daran Ihnen einige Zeilen zukommen zu lassen, welche nur als Lebenszeichen von mir und als Zeichen ungeschwächter Freundschaft zu Ihnen, dienen sollen, denn von meinem Kunsttreiben mag ich Ihnen nichts weiter sagen, als, daß ich nach Umständen fleißig war — auch fleißig war meinen Camillo zu unterrichten, von dem ich sagen muß, daß er viel mehr kann als ich konnte in dem Lebensalter in welchem er jetzt steht — dies freut mich und kränkt mich! wollen schauen wie weit er in 5 Jahren, also in seinem zwanzigsten, sein wird, und welch' einer Richtung er dann sich zu ergeben fähig sein wird, vielleicht kommt diese auch erst später, denn wie auf der Hatz soll er nicht Kunst erlernen.

So sehr Sie recht haben Venedig, und gar erst Rom, München vorzuziehen, so bin ich doch Egoist genug zu wünschen Sie hätten die schlechtere Wahl getroffen, und wären hieher gekommen, da es leider mir nicht gut möglich ist zu Ihnen nach Wien zu kommen; auch haben Sie jedenfals mehr Freunde hier als ich in Wien anzutreffen.

Wie ich höre hat sich immer noch nichts wegen der Malerei im Wiener Arsenale[4]) entschieden — wollen sehen ob hier das Sprichwort, was lange währt wird gut, herpassen wird, ich meine, daß die

---

1) E. Schleich, 1817—74, der bekannte Landschaftsmaler.

2) Rahl's Leda im Besitz der Universalerben desselben. — Genelli's Leda ist von H. Schütz gestochen.

3) Jos. Hoffmann, geb. 1831 in Wien, Rahl's Schüler, bekannt durch seine trefflichen Landschaften idealen Charakters.

4) Im Jahre 1853 wurde Rahl von seinem congenialen Freunde, dem Architekten Theophil Hansen, zu den Entwürfen für das Arsenal in Wien angeregt. Die von der obersten Bauleitung des Waffenmuseums mit großem Beifall aufgenommenen Zeichnungen erhielt jedoch Rahl am 27. Juli 1854 auf Veranlassung des Grafen Franz von Thun ablehnend zurück. Im Oktober 1856 von Neuem persönlich durch den Feldzeugmeister Augustin zur Ausführung ermuntert, wurden dem Künstler die abermals vorgelegten von Peter v. Cornelius, Prof. Welcker, Martin v. Wagner und Genelli rühmlichst beurtheilten Kompositionen am 17. Juli 1858 und 7. März 1861 wiederholt remittirt, bis endlich, nachdem mittlerweile die künstlerische Dekoration der Ruhmeshalle sammt Nebenlokalitäten an K. Blaas übertragen war, von der k. k. Arsenal-Bau-Direktion mit Rahl am 26. September 1863 ein Vertrag abgeschlossen wurde, kraft dessen ihm die Malerei der Freskobilder im Stiegenhause des k. k. Arsenal-Waffenmuseums und zwar im Gewölbe die Darstellung der Einigkeit und Macht, Ruhm und Ehre, Klugheit und Muth, dann die über den Fenstern anzubringenden Gemälde als Kriegsgeschichte, Strategie und Taktik, definitiv übertragen wurde. Im Sommer 1864 führte Rahl mit seinen Schülern Lotz und Griepenkerl diesen Auftrag aus. Es ist zu bedauern, daß es dem Künstler, der die Profan-Historienmalerei zu wahrhaft idealer Höhe erhoben, nicht vergönnt gewesen, sämmtliche Entwürfe für das Arsenal, die einem großartigen Heldengedichte der Vaterlandsliebe gleichen, auszuführen. Die Entwürfe Rahl's werden in der Handzeichnungen-Sammlung der Wiener Akademie aufbewahrt. — Br. 21. 22. 30. 31. 37—40. 44. 62. 65. 67—69. 73.

Aufgabe in tüchtige Hände gerathe. Ihren Uliss' bei Alkinoos [1]) werden Sie derweil wohl noch fertig bringen, bevor man sich für einen Maler entschieden hat. Ich denke mir Sie gar eifrig bei diesem schönen Bilde, doch seien Sie dies nicht so sehr um nicht ein wenig Zeit zu behalten Ihrem Freunde in München ein paar Worte zu gönnen. Zu den Grüßen meiner Frau fügt die seinen hinzu Ihr

sehr ergebener Genelli.

21. Genelli an Rahl.

München d 10ten Oct: 1856.

Verehrtester Freund!

Ihr Brief mit der Nachricht, daß Sie eine so bedeutende Arbeit erhielten nebst der, daß wir die Freude haben werden Sie bald dahier zu sehen — hat mich nicht wenig erfreut. Warlich Sie können sich gratuliren mit einem solchen Gegenstande auf mehrere Jahre beschäftigt zu sein; aber auch Wien kann sich gratuliren, daß die Mauern seines Arsenals nicht in andre Hände geriethen.

Litte ich nicht an heftigem Zahnweh (einem Schmerz mit dem ich seit meinen Jugendjahren nicht mehr gefoltert ward) so würde ich aus Freude über diese Nachricht heut ein par Gläser Wein trinken.

Von meiner Frau welche meine Freude an Ihrem Glücke theilt, herzliche Grüße!

Addio, und bleiben Sie wehrter Rahl wohlgeneigt Ihrem

alten Freunde Genelli.

22. Genelli an Rahl.

München d 11ten Juli 1857.

Durch Ihren gar lieben Brief der mir herzliche Freude machte, finde ich mich so erregt, daß ich hoffentlich mehr als fünf Zeilen zu Stande bringen werde. Vor einigen Tagen machte ich die Bekanntschaft Herrn Munkers aus Ungarn, eines Ihrer Schüler, der mir mit sehr vieler Begeisterung von Ihren neusten Malereien erzählte und daß Sie sich ein noch schöneres leuchtenderes Colorit als früher angeeignet hätten — auch durch ihn erfuhr ich, daß man in Wien durch Schuld Ihrer Widersacher immer noch zögere Ihnen die oft besprochene Arbeit zukommen zu lassen, die Sie doch dort nur allein auszuführen im Stande wären, woran ich keinen Augenblick zweifle! P. sagte mir heut, er würde Ihnen rathen es dahin zu bringen, daß diese Arbeit zwischen Ihnen und einem der Adamiten getheilt würde — Ich weiß nicht ob diese Theilerei nach Ihrem Gusto wäre, sonst kommt mir der Vorschlag eben nicht unpraktisch vor. Aber warlich ein gut Stück Enthusiasmus für diese Arbeit muß Ihnen durch das Jahre lange Zögern benommen sein! Hoffen wir, daß sich noch alles zum Besten für Sie in dieser Sache drehe! Daß Sie nicht eher nach München kommen wollen bis es entschieden ist ob Sie gedachte Arbeit erhalten oder nicht finde ich ganz recht, obschon es mir sehr leid ist bis künftig Jahr auf ihre Herkunft warten zu müssen. Roß trägt mir auf zu fragen ob Ihnen ein Exemplar der Hamburger Nachrichten [2]) das einen Aufsatz eines Malers enthält, zugekommen ist und welches er vor einigen Tagen an Sie abschickte.

Daß Albert Zimmermann [3]) Professor an der Mailänder Academie geworden ist, werden Sie warscheinlich wissen — schade daß er München verläßt — obgleich dies für ihn selbst gut ist! Von allen Seiten höre ich, daß Hähnel [4]) in Dresden eine Statue Rafaels von der schönsten Vollendung gemacht habe — er sei jetzt in England mit einer Skitze zu einem Wellington-Monument. Sehr sollte es mich freuen, wenn er den ersten Preis in dieser Concurenz erhielte — von ihm habe ich seit ewiger Zeit keine Zeile mehr erhalten, was um so auffallender ist, da er früher sehr fleißig schrieb — Gewiß ist er ein geistreicher Mann!

Camill' der mir viel Freude macht ist bereits 2 Zoll höher als ich gewachsen; auch Letizia [5]) reift zu einem tüchtigen Weibsbilde heran. Gabriele welche seit mehreren Monaten in Hamburg engagirt ist, wird von uns im Verlaufe dieses Sommers erwartet — freu mich nicht wenig sie wieder zu sehen! Meine Frau erwiedert Ihren Gruß herzlichst. Sie wehrter Freund verlangen zu wissen woran ich arbeite — Nun an Situationen aus dem Leben eines Künstlers [6]) — eigentlich meine eigenen Erleb-

---

1) Ulysses bei Alkinoos. Im November 1856 vollendet. Oelgemälde im Besitz von Graf J. Pejacsevich in Ofen.

2) Aufsatz von Charles Roß in den „Hamburger Nachrichten" 1857 gegen W. v. Kaulbach gerichtet, dessen künstlerische Richtung gemißbilligt wird.

3) A. Zimmermann, geb. 1809 zu Zittau, der bekannte Landschaftsmaler, Freund Genelli's, lebt in Wien.

4) E. J. Hähnel, geb. 1811 zu Dresden, der berühmte Bildhauer und geistreiche Freund Genelli's. — Br. 4.

5) Lätitia, zweite Tochter Genelli's, heirathete den Konsul John Marshall in Weimar, lebt als Wittwe daselbst.

6) Aus dem Leben eines Künstlers. 24 Kompositionen von Buonaventura Genelli. In Kupfer gestochen von J. Burger, K. v. Gonzenbach, H. Merz und H. Schütz. Leipzig, A. Dürr (1868). — Br. 38. 30.

nitze — Weiß nicht was Sie dazu sagen würden — den Leuten gefallen diese Compositionen mehr als solche auf welche ich mir ein wenig einbilde — übrigens ist die Aufgabe schwerer als ich Anfangs glaubte.

Nun addio, u lassen Sie uns nicht wiederum so lange auf Nachrichten über Ihr Leben und Treiben harren. Also ein Jahr lang sollen wir noch warten bis Sie hieher kommen! Man muß sich halt in Geduld hüllen!

Mit unveränderlicher Freundschaft Ihr B: Genelli.

23. Genelli an Rahl.

München d 6ten Februar 1858.

Nach so langem Schweigen muß ich dasselbe brechen um Ihnen verehrter Rahl als einem so warmen Freunde unseres Roß [1]) die Nachricht zu bringen, daß derselbe am 5ten Februar gegen Mittag verschied, nachdem er aus einer Krankheit in die andere verfallen war. Er ward nähmlich im Laufe vergangenen Sommers sehr heftig vom Schleimfieber ergriffen; davon kaum genesen litt er bedeutend an Leberkrankheit, und kaum von dieser etwas erholt, ergriff ihn eine heftige Grippe zu der der Tyfus sich einstellte, welchem er erlag — Seine Freunde haben an ihm einen trefflichen Freund verloren, namentlich Sie und ich — der sich als anmuthiger Freund gewiß noch mehr gezeigt haben würde, hätte dies ihm sein leiblicher Zustand erlaubt — und die Kunst hat an ihm einen strebsamsten sinnreichsten Künstler verloren, der gewiß mit noch schöneren Werken uns erfreut haben würde, hätten dies ihm seine Nerven erlaubt — Doch was zähl' ich Ihnen von seinen Talenten und Eigenschaften vor, der Sie ja dieselben wenn nicht besser, doch eben so kennen wie ich. Wie mir seine mit Recht tiefbetrübte Frau (die selbst nicht wenig durch all' diese lange Leiden ihres Gatten ergriffen ist) sagte, wird die Leiche unseres Freundes nach Holstein gebracht. Den Erblichenen sah ich nicht, sah ihn auch in den letzten Tagen seiner Krankheit nicht mehr, da er mit Niemand mehr reden durfte und konnte.

Wie haben Sie verehrtester bis dato gelebt? jedenfals werden Sie viel geschaffen haben — doch ich mache Ihnen diese Fragen diesmal in Zerstreutheit, denn das Nichtmehrsein von Roß beschäftigt mich sehr!

Aber senden Sie uns doch bald einige Zeilen die uns Freudigeres über Sie bringen als ich Ihnen diesmal durch die Meinen brachte. Viele viele Grüße von meiner Frau!

Stets und ganz der Ihre
B: Genelli.

24. Rahl an Genelli.

Verehrtester Freund!

Ihr letztes (mir sonst immer so willkommenes) Schreiben hat mich sehr betrübt, es ist traurig durch den Verlust alter Freunde so empfindlich an das Ende alles Thun und Treibens in der Nähe gemahnt zu werden, und dann so von den wenigen treuen und verläßlichen Theilnehmenden verlaßen zu werden. Die Art wie Sie Ihn beurtheilt haben, theile ich vollkommen mit Ihnen; seinen gewiß vortrefflichen Charakter und sein Streben, in seinem Fache etwas ungewöhnliches erringen und leisten zu wollen habe ich so lange ich Ihn kenne stets geehrt und hätte seine physische Kraft hingereicht so glaube ich auch daß er Sein Ziel erreicht haben würde. Mir hat er viele persönliche Freundschaftsdienste erwiesen, und ich kann sagen daß ich durch Seine Vermittlung bey seinem Schwiegervater sowohl als auch in Holstein den ersten Grund zu einer günstigern Stellung erhalten habe. Ich bedauere von Herzen Seine treffliche Frau, welche so ganz für Ihn geschaffen war und deren wirklich künstlerisches Gemüth so ganz in Ihr Verhältniß gepaßt hat. Wenn Sie sich noch in München befindet, so bitte ich Ihr zu sagen daß ich Ihren Schmerz aufrichtig mit Ihr theile und Ihr gerne in Zukunft und Gegenwart mit allem zu dienen bereit bin, wenn irgend Gelegenheit sich bieten sollte. Ich werde sobald ich von einer kleinen Reise zurückkomme selbst darüber schreiben

Verehrtester Freund erlauben Sie daß ich die Theilnahme und das warme Interesse welches ich meinem Freunde Roß stets wahre, der Verehrung für Sie zugeselle und je kleiner der Kreis wird desto intensiver seine Kraft. Indem ich Ihnen und den Ihren Alles Wohlergehen wünsche sehne ich mich schon nach dem Augenblick wo ich Sie wieder begrüßen kann, dann wollen wir noch ein Weiteres von unserm lieben Abgeschiedenen sprechen.

Mit größter Hochachtung und Verehrung Ihr
aufrichtigster Freund
Wien den 14 Februar 1858. C. Rahl.

25. Genelli an Rahl.

Weimar d 20ten September 1859.

Mein sehr verehrter Freund Rahl!

Heut besuchte mich der griechische Bildhauer Leonidas Drosis durch den ich erfuhr, daß Sie den ich noch in Griechenland oder Italien glaubte, bereits wieder in Wien wären [2]). Schon längst hätten

1) Br. 9. Anm. 2. Nekrolog in d. Allg. Zeitg. v. 4. März 1858. — Biographische Skizze in Schwetschke's Halleschen Jahrb., Bd. I von dem Archäologen L. Roß, dem Bruder des Malers.

2) Rahl verweilte im September 1859 in Athen, dann einige Tage in München und begab sich von dort nach Venedig.

Sie einige Zeilen von mir erhalten hätte ich hier in Erfahrung bringen können in welcher Stadt Europa's Sie sich aufhalten. Nur noch wenige Wochen und bald wird es ein Jahr sein, daß wir uns zuletzt sahen, in welchem Zeitraum Sie Ihr Versprechen mir von sich hören zu lassen nicht hielten. Gewiß werden Sie viel gesehen viel geschaffen haben worüber ich Sie gar gern reden hören möchte — doch dies wird leider wohl nicht so leicht mehr geschehen! Wie sieht es mit ihrem Cyklus aus der Geschichte des des Helden Paris [1]) aus? Sollten Ihnen die Zustände Italiens nicht vielleicht auch diese schöne Arbeit vereitelt haben? — Da Sie ja wissen wie sehr mich es stets interessirte zu erfahren mit welchen Gegenständen Sie beschäftigt sind, so wäre es sehr freundlich von Ihnen wenn Sie annoch zu mir hierüber ein wenig mittheilbar wären. Schon deßhalb möchte ich noch in München leben können, weil mir dort eher die Hoffnung in Erfüllung gehen könnte Sie wieder einmal sehen und sprechen können, als in Weimar wohin Sie wohl nie kommen werden.

Meine vier aquarelbilder Homer, Aesop, Apoll unter den Hirten, und Sapho [2]) welche mir Baron v: Sina auszuführen auftrug sind seit einem Monat fertig und wurden auf Wunsch einer Kunstausstellungs-Comission auf dem hiesigen Stadthause ausgestellt, welche Ausstellerei in ein paar Tagen beendet sein wird — dies meldete ich in einem Schreiben vom 4ten September dem Baron Sina nach Wien. Ich bitte denselben auf jenen Brief aufmerksam zu machen.

Sehr neugierig bin ich ob Ihnen, wie auch Herrn Hansen [3]) den ich herzlich zu grüßen bitte diese Arbeiten die ich mit Fleiß und Liebe ausführte, gefallen werden.

Von all den Meinen viele herzliche Grüße! Schreiben Sie bald und womöglich recht viel über sich Ihrem

alten Freunde Genelli.

Meine Adresse ist — Weimar
im Jägerhause in der vormaligen Gewerkschule.

26. Rahl an Genelli.

Wien den 29 Sept. 1859.

Hochgeehrtester Freund!

Als ich vor einigen Tagen hier ankam fand ich ein werthes Schreiben von Ihrer Hand welches nach langer Zeit mich so sehr erfreute wie nicht leicht irgend etwas anderes, allein ich hatte mich sehr erkältet und in Folge dessen Hals und Kopfweh, welches mich bis heute noch nicht ganz verlassen hat, daß ich nicht gleich antworten konnte. Ich habe wirklich seitdem um homerisch zu reden vieler Menschen Städte gesehen und Sitten kennen gelernt. Wie oft gedachte ich Ihrer in dem schönen Athen! Wenn ich die Akropolis hinanstieg, da glaubte ich Ihren Heroen zu begegnen. Welch schöne Welt, wo ein ganzes Volk von solcher Begeisterung durchdrungen Werke solcher Art schafft. Wenn ich lange nicht schrieb, so waren Ursachen verschiedener Art dazu vorhanden, erstens daß man von Griechenland während und nach dem Kriege Briefe weder empfangen noch versenden konnte und das Gefühl daß Worte auf Papier geschrieben gegenüber den lebendigen Eindrücken gar so matt und traurig aussehen. Ich konnte mich nicht entschließen wenn ich die herrliche Natur vor mir hatte zu schreiben.

Ich bin nun sehr gespannt Ihre schönen Werke zu sehen, besonders die Sapho welche mir noch gänzlich unbekannt ist . . . . .

Da ich Sie in München nicht mehr fand, so hatte der dortige Aufenthalt seinen größten Reiz verloren und ich war wirklich sehr schwankend ob ich nicht nach Weimar gehen sollte, um Sie wieder zu sehen, allein da kam ein Brief aus Wien der mich zwang geraden Wegs nach Hause zu gehen.

Meine Aufgabe in Venedig ist sehr problematisch geworden, da die Architektur des H. Kreuter eine solche ist und die ganze mit ungeheuren Kosten hergestellte Restauration, daß sich wirklich diese Art von Kunst gar nicht dazu passen würde, es wird nächstens entschieden werden.

Indessen habe ich eine andere große Aufgabe für Athen zu lösen, nähmlich die Vorhalle der dortigen Universität zu malen, es wird ein Fries von 120 Fuß Länge und 7 Fuß Höhe [4]). Ich habe die Entwicklung der Wißenschaften auf griechischem Boden vom Prometheus der das himmlische Feuer raubt bis Paulus der auf dem Areopagos predigt zum Gegenstand genommen, ich werde Ihnen nächstens eine Pause senden und um Ihr Urtheil bitten.

---

1) Die Darstellung der Parismythe kam nicht, wie beabsichtigt, in Venedig zu Stande, sondern im Palais Todesco in Wien. Br. 54. Anm. 2.

2) Sappho den Freundinnen ihre Lieder vorsingend. Vorzügliches Aquarell im Palais Sina in Wien. Kartonzeichnung im Besitz von Dr. M. Jordan in Berlin. — Br. 27. 28. 57.

3) G. Th. Hansen, geb. 1813, der berühmte Architekt in Wien, dessen künstlerische Thätigkeit in vielen Fällen mit der seines Freundes Rahl harmonisch in einander griff.

4) Die Ausführung dieses im Auftrage des hochherzigen Baron v. Sina unternommenen Prachtwerkes scheiterte am Wechsel der politischen Verhältnisse in Griechenland. Die schönen Farbenskizzen auf Goldgrund, 1864 in den Hauptstädten Deutschlands ausgestellt, sind Eigenthum der Familie v. Sina in Wien. Kupferstiche auf 5 Blättern von Christian Mayer. Croquis des Frieses in lithogr. Umrissen von E. Peßler mit erl. Texte von L. Speidel. — Nat. Zeitg. 1864. Nr. 480—81. — Br. 28. 30—32. 37. 38. 49. 65. 72. 77.

Ich war herzlich erfreut über den glänzenden Abschied von München und wünsche Ihnen von ganzem Herzen daß Sie Ihr Aufenthalt in Weimar ganz befriedigen möge. Indem ich hoffe daß auch die Ihrigen sich alle wohl und zufrieden in Ihrer neuen Heimath befinden mögen und sich zuweilen auch meiner ein wenig erinnern mögen bin ich wie immer mit größter Verehrung

Ihr
aufrichtiger Freund
C. Rahl.

27. Genelli an Rahl.

Weimar d 3ten Nov: 1859.

In der Hoffnung, daß Sie verehrtester Freund annoch in Wien sind muß ich mich beeilen Ihnen zu sagen daß ich meine 4 Aquarellen vorgestern nach Wien endlich absandte u zwar ohne Glas und Rahmen, denn Goldrahmen kann man hier, außer ganz miserable, nicht anders wie aus Berlin oder Dresden erhalten, was ich zuvor nicht wußte; ohne Glas aber habe ich sie deßhalb fortgeschickt weil der Lump von Glaser erst von der französischen Grenze diese 4 Gläser kommen lassen wollte, mich aber über einen Monat an der Nase herumzog, was ich endlich satt hatte. Diese 4 Aquarelle sind so auf Blendrahmen gespannt, daß sie bloß in den für sie bestimmten Rahmen und Glas gesetzt zu werden brauchen. Haben Sie nun die Güte aus Freundschaft für Bar: Sina dies genau besorgen zu lassen.

Wohl sehe ich es gern wenn Sie mir bevor Sie nach Griechenland gehen, um Ihre herrliche Aufgabe zu lösen schreiben wie Ihnen diese Aquarellen besonders die Sapho gefallen. Sapho ist hier eine Ode singend gedacht umgeben von Freundinnen welche in einer großen halbkreisförmigen Bank sitzen. Diese Scene geht bei einem Landhause der Dichterin vor.

Verzeihung wenn ich diesmal nicht mehr schreibe aber ich bin mit einem colossalen Transparentbilde[1]) zur Schillerfeier beschäftigt — Figuren 10 Fuß hoch — habe keine andre Hilfe als die meines Camill und soll in ein par Tagen damit fertig sein. Der Herr Bürgermeister hätte wohl auch ein pār Wochen damit früher kommen können!

Schiller sitzt auf einem schwebenden Adler und wird vom Weltall gekrönt, ihm zur Rechten schwebt die Zeit seine Werke dem Volke vorhaltend. Unter dieser Gruppe steht ein Altar auf dem dem Dichter geopfert wird (Weirauch) von der Poesie der Sage und Geschichte — ferner von der Schauspielkunst der epischen Muse u der Philosophie. Das ganze Bild ist etwa 30 Fuß hoch.

Nun leben Sie wohl u lassen Sie bald ein par Worte über sich hören an Ihren

Freund Genelli.

im Jägerhause
(vormalgen Gewerkschule.)

(Fragment.)

Wie oft wünschte ich Sie hier zu haben. Freunde mit denen man einen gemeinschaftlichen Weg verfolgt und so ächte Künstler wie Sie sind, das ist mehr als alles Andere auf der Erde, da erwärmt man sich und glüht und lebt man doppelt. Nun leben Sie und die Ihren recht wohl bis ich das Glück habe Sie wieder zu sehen.

Mit aller Freundschaft
der Ihre
C. Rahl.

Wien den 20 November 1859.

---

1) Die Apotheose Schiller's. Transparentbild im Stadthause zu Weimar. Verkleinert ausgeführte Sepiazeichnung im Besitz der Frau Plate in Weimar. Photographirt für das Weimarer Künstler-Album von Fr. Mattig. 1859. 3te Lief. — Ueber Rahl's Gelegenheitskomposition zur Schillerfeier in Br. 28.

(Fortsetzung folgt.)

Notizen.

* **Der Abschied des Offiziers, Oelgemälde von Albert Schindler.** Die österreichische Malerei der neueren Zeit hat eine Anzahl Künstler des Namens Schindler aufzuweisen, von denen sich die Landschafter Johann und Emil, die Genremaler Albert und Karl, beide Schüler Fendi's, besonders hervorgethan haben. Von Albert Schindler, der auch als trefflicher Radirer und Zeichner (z. B. aus Arneth's und Bergmann's archäologischen Publikationen) bekannt ist, rührt das durch J. Klaus reproducirte Bild aus der Sammlung des Grafen Victor Wimpffen in Wien her, welches wir dem diesmonatlichen Hefte beilegen. Wenn das Blatt auch nicht direkt als Illustration des interessanten Aufsatzes von Eitelberger, den wir gleichzeitig zu veröffentlichen beginnen, gedacht ist, so kann es doch als ein Beleg für die dort gegebene Charakteristik der Wiener Genremalerei der Metternich'schen Epoche gelten, zu deren gemüthvollsten und tüchtigsten Vertretern Albert Schindler gehört. Wie die meisten seiner Bilder, ist auch dieses kleine Werk bei aller Anspruchslosigkeit und Schlichtheit nicht ohne feinen malerischen Reiz. Schindler starb 1861 im 56. Lebensjahre.

* **„Herbst" und „Mondaufgang", Radirungen von Julius Mařak.** Auf das Bild von Albert Schindler lassen wir hier zwei Originalradirungen eines lebenden Wiener Künstlers folgen, der zu den hervorragendsten heutigen Vertretern des Landschaftsfaches zählt und namentlich als empfindungsvoller Zeichner und Radirer wenige seines Gleichen finden dürfte. Julius Mařak, am 29. März 1835 in Böhmen geboren, pflegte schon während seiner Gymnasialstudien mit Vorliebe das Zeichnen und die Musik, welche letztere in seinem Elternhause eifrig kultivirt wurde. Das Studium an der Prager Akademie, dem er noch während der Schulzeit oblag, blieb ohne festes Ziel. Dagegen führte ihn das häufige Verweilen in der waldreichen Umgebung seines Heimatsortes zu immer näherem Verkehr mit der Natur, und so wurde er Maler, ohne es zu wissen. Nach einem kurzen Aufenthalt in München begab sich Mařak 1858 nach Wien, wo er seitdem ansässig und als Maler, Zeichner und Radirer unablässig thätig ist. Unter seinen Oelbildern seien genannt: der mehrfach wiederholte „Kongreß der Störche unter den Ulmen", das „Schlachtfeld bei Sadowa", „Waldeinsamkeit" und „Runenstein im Eichenwald", „Still und bewegt", „Abend im Walde", „Mondaufgang im Föhrenwald", „Ein Waldweg". Schon aus diesen Titeln erkennen wir die Richtung des Künstlers auf das Stimmungsbild Und dem lyrischen Zuge seiner Natur entspricht vor Allem dasjenige Material, in welchem Julius Mařak als Zeichner einzig dasteht, die Kohle. Zahllose größere und kleinere Blätter besonders von Waldpartien, in jener weichen, duftigen Weise behandelt, zu der das Material hindrängt, bekunden Mařak's Beruf zu dieser Kunstgattung, als deren ziemlich vereinzelter Vertreter er in Wien dasteht, während dieselbe bekanntlich in Frankreich eine Reihe geistvoller Repräsentanten besitzt. Mehrere cyklische Folgen dieser Art sind im Stich reproducirt, so z. B. die „Vier Jahreszeiten" und die „Vier Tageszeiten" von E. Willmann (Wien, Käser). Andere hat der Meister selbst mit der Radirnadel wiedergegeben, wie die beiden unserm Hefte beigefügten reizvollen Blätter. In der letzten Zeit war Mařak im Auftrage des Kaisers Franz Joseph mit zwölf großen Darstellungen österreichischer Waldcharaktere beschäftigt. Die Natur in ihrer Totalität wiederzugeben, Boden, Vegetation und Stimmung in Eins verschmolzen, das ist die Aufgabe, die sich der Künstler setzt, und der er besonders in diesen seinen letzten Schöpfungen auf bewundernswerthe Weise gerecht wurde.



[illegible]

[illegible] von Albert [illegible]. Die österreichische Malerei [illegible] Namens Sch[illegible] aufzuweisen, von denen sich [illegible], der [illegible]maler Albert und [illegible], beide Schüler Fendi's, [illegible]. Von Albert Schindler, der auch als trefflicher Radirer und [illegible] Bergmann's [illegible]logischen Publikationen) bekannt ist, rührt [illegible] reproducirte Bild aus der Sammlung des Grafen Victor Wimpffen [illegible] dem diesmonatlichen Hefte [illegible]. Wenn das Blatt auch nicht [illegible] des interessanten Aufsatzes von [illegible]öffent[illegible], gedacht ist, so kann es doch als ein [illegible]ristik [illegible] der Metternich'schen Epoche [illegible] tüch[illegible] Albert Schindler gehört. Wie [illegible] seiner Bilder, ist auch dieses kleine [illegible]losigkeit und Schlichtheit nicht ohne seinen malerischen Reiz. Schindler [illegible] Lebensjahre.

[illegible]" und „[illegible]", **Radirungen von Julius Mařak.** Auf das Bild [illegible] Schindler lassen [illegible] Originalradirungen [illegible] lebenden Wiener Künstlers [illegible] zu den hervor[illegible] Vertretern des Landschaftsfaches zählt und nament[illegible] empfindungsvoller [illegible] seines [illegible] finden dürfte. Julius [illegible], am 29. [illegible] 1835 in [illegible] schon während seiner Gymnasialstudien [illegible]liebe das [illegible] im [illegible]hause eifrig kultivirt wurde. Das Studium an der Prager [illegible] während der Schulzeit oblag, blieb ohne festes Ziel. Dagegen führte ihn das [illegible] Verweilen in der waldreichen Umgebung seines Heimatsortes zu immer näherem Verkehr mit der Natur, und so wurde er Maler, ohne es zu wissen. Nach einem kurzen [illegible] in München begab sich Mařak 1858 nach Wien, wo er seitdem ansässig und als Maler, Zeichner und Radirer unablässig thätig ist. Unter seinen Oelbildern seien genannt: der mehrfach wiederholte „Kongreß der Störche unter den Ulmen", das „Schlachtfeld bei Sadowa", „Waldeinsamkeit" und „Hünenstein im Eichenwald", „Still und bewegt", „Abend im Walde", „Mondaufgang im Föhrenwald", „Ein Waldweg". [illegible] aus diesen Titeln erkennen wir die Richtung des Künstlers auf das Stimmungsbild [illegible]. [illegible] welchem [illegible] frischen Zuge seiner Natur entspricht, vor Allem [illegible] die Kohle. Zahllose größere [illegible] kleinere Blätter [illegible] Zeichner einzig dasteht, [illegible] das Material [illegible] in jener weichen, duftigen Weise behandelt, [illegible] ziemlich vereinzelter Ver[illegible] eine Reihe geistvoller Re[illegible], so z. B. [illegible] Käfer). Andere [illegible] Hefte beigefügten [illegible] Kaisers Franz Jos[illegible]. Die Natur in ihr[illegible] Eins verschmolzen, das [illegible] besonders in diesen seinen letzten [illegible] auf [illegible]



Jul. Marak f. 1875.

MONDAUFGANG





Alb Schindler pinx J. Klaus sculps.

DER ABSCHIED DES OFFICIERS.
Oelgemälde im Besitz des Grafen Victor Wimpffen in Wien.

Verlag von E.A.Seemann in Leipzig. Druck von F.A.Brockhaus in Leipzig







HERBST.

Michelangelo's schlafender Cupido.

Mit Illustrationen.



Mit nicht geringer Erregung wurde beim Michelangelo-Fest in Florenz das Thema der Echtheit mehrerer Werke, welche traditionell den Namen des Meisters führen, behandelt. Die Ausstellung der Gypsabgüsse in der Akademie war einem monumentalen Riesenatelier vergleichbar, wo sich um den gigantischen Hirtenknaben mit der Schleuder in buntem Wechsel die mannigfachsten Werke von später und früher schaarten. Hier war Gelegenheit geboten, wie nie zuvor, die großen Stilprincipien, den Entwickelungsgang, insbesondere die Eigenart in der Technik des Meisters bis in die Details zu studiren; denn seitdem durch die Einführung der technischen Kriterien die kunsthistorische Forschung das Podium exakter Wissenschaft betreten hat, ist erst die sichere Basis für eine genügende und endgiltige Entscheidung von Echtheitsfragen gewonnen. Eine Frucht der durch jene Ausstellung gegebenen Anregungen sind unter Anderm die schönen Entdeckungen von Dr. Adolf Bayersdorfer, welcher in dem Wachsmodell des David in der Casa Buonarroti das Vorbild der in Frankreich verloren gegangenen Bronzestatuette wiederfand, ferner in der für antik geltenden Satyrstatue im westlichen Korridor der Uffizien Nr. 208 [1]) eine umfassende Restauration von der Hand Michelangelo's erkannte, zeitlich der berühmten Bacchusstatue im Bargello voranstehend und gleichsam die Veranlassung zur Komposition der letzteren dokumentirend.

Wenige Monate vor dem Fest war in Pisa der von Vasari und Condivi besprochene Giovannino entdeckt worden (vgl. Zeitschrift für b. K. X, S. 161 ff.), und obwohl von wenig günstigem Eindruck im Florentiner Gypsabguß — die reizvolle Behandlung der Oberfläche im Original kommt hier nicht zur Geltung — hat dieses Jugendwerk doch das kritische Examen mit Auszeichnung bestehen können.

Im Spätherbst 1875 besuchte ich bei einem ersten Aufenthalt in Mantua die Accademia Virgiliana di scienze e belle arti. Dort befindet sich neben dem Bibliothekzimmer mit einem frühen großartigen Tafelbilde von Rubens ein Korridor, der mit Antiken an-

1) Nicht zu verwechseln mit dem Faun in der Tribuna (Nr. 344), dessen Ergänzungen, insbesondere am Kopfe, nichts von der präcisen Formensprache des Meisters haben.

gefüllt ist. Die Sammlung umfaßt an 300 Nummern. Ein Katalog existirt nicht. Unter Nr. 176 ist in den Reisehandbüchern ein „Herkulesknabe von Michelangelo"(?) aufgeführt. Die Wahrscheinlichkeit einer echten Arbeit des Meisters mußte aus irgend welchen Gründen den Verfassern nahe gelegen haben. Doch in der Benennung der Statue konnte das Resultat der Prüfung nur völlig negativ ausfallen. Ein schlafender Knabe, einen Mohnblumenkranz im Haar, Köcher und Bogen zur Seite und beflügelt, ist nun und nimmermehr ein Herkulesknabe. Nur eine oberflächliche Betrachtung konnte zu dieser Bestimmung durch die Attribute der beiden Schlangen, genauer Nattern, verführt werden. Der schlafende geflügelte Knabe ist nichts weniger als ein Schlangenbändiger. Die eine der beiden Nattern hat den rechten, müde daliegenden Arm umwunden, während die andere Natter unter der ganz unthätig ausgestreckten linken Hand hervorkriecht. Unterhalb der Brust, da wo nach der bekannten Meinung der Alten der Sitz der Begierden ist, begegnen sich beide Thiere, scheinbar zur Paarung. Nach Plinius [1]) und anderen alten Autoren sind die in ähnlicher Stellung verharrenden Schlangen am Caduceus, dem Heroldstab des Merkur, ein dem Geschlechtsleben der Schlangen entnommenes Sinnbild inniger Verschmelzung streitender Kräfte. Indessen so zahlreich die unserer Statue verwandten plastischen Darstellungen der Antike sind — das lateranische Museum in Rom besitzt deren mehr als ein halbes Dutzend, darunter im 5. Saal eine der unseren in ihrer oberen Partie sehr nahe stehende, — das Emblem der Schlangen kehrt dabei doch niemals wieder. Nur unter den Bronzen des Nationalmuseums in Florenz begegnet uns eine Statue von der Hand Donatello's, in welcher das Motiv, wenn auch in veränderter Verwendung, gleichfalls zur Geltung kommt. Ein aufrecht stehender geflügelter Knabe streckt die linke, hohl gekrümmte Hand nach außen, während die Rechte mit dem Ausdruck der Ueberraschung an der Brust verweilt. Die Linke hielt sicher einen Bogen; der Pfeil ist eben abgeschossen, und schelmisch lächelnd schaut der Junge lauernden Blickes in der Richtung desselben aus. Die Statue führt jetzt den vagen Namen „allegorische Figur", ist aber, nach den Attributen und der Situation zu urtheilen, ohne Frage ein Cupido, Donatello hat die Füße des Kindes auf zwei in verschlungenen Windungen sich kreuzende Schlangen gestellt. Gehört nun unsere, das Motiv mit Abänderungen wiederholende Statue einer nur wenig späteren Zeit an, so liegt die Vermuthung nahe, das sonst nicht erweisliche Schlangenattribut des Liebesgottes sei ein Sonderdogma der neulateinischen „Akademie" gewesen und etwa durch den von Donatello so meisterlich kontrefeiten Poggio Bracciolini dem Bildhauer empfohlen worden. Wie es sich damit auch verhalten möge, aus dem Angeführten geht wenigstens soviel mit Klarheit hervor, daß die Mantuaner Statue einen Cupido vorstellt.

Aus dem Leben Michelangelo's ist sattsam bekannt, daß seine als Antike in Rom gekaufte und theuer bezahlte Statue des schlafenden Cupido seit geraumer Zeit und so auch noch von den neuesten Biographen H. Grimm und A. Gotti als in Mantua verschollen bezeichnet wird. Seine frühesten Schicksale werden durch die neue Ausgabe der

1) Plin. H. N. 29, 54. — Schlangen sind der antiken Kunst überhaupt nicht, wie den nordischen Völkern, Gegenstand der Abscheu. Wir erinnern nur an die Schlange an dem Stab des Asklepios, das Symbol der Selbstverjüngung, an die den guten Dämon darstellenden Schlangen in den Lararien fast aller Häuser Pompeji's und an die Altäre z. B. im Hain der Arvalbrüder, deren Sockel von einer Schlange umwunden ist. In der nachkonstantinischen Zeit schlug man gewöhnlich von diesen Reliefbildungen den Kopf ab, den genius loci zu bannen, weil in der christlichen Ikonographie die Schlange für das böse Princip gilt. Im jüngsten Gericht Fra Angelico's werden sie Lucifer in die Hand gegeben.

Briefe Michelangelos klarer beleuchtet, und eine genaue Untersuchung der schon bekannten Dokumente führt zu dem Ergebniß von Thatsachen, die bei aller scheinbaren Verwirrung doch die Feststellung einer chronologischen Folge möglich machen. Wir müssen jedoch mit der Entstehungsgeschichte des Monumentes beginnen, einer an sich schon interessanten Episode in der Geschichte der Renaissancekunst.

Michelangelo war im Herbst 1494, kurz vor dem Sturz der Medicäer, ein zwanzigjähriger Jüngling, von Florenz nach Bologna geflohen. Dort arbeitete er für das Grabmal des hl. Dominicus einen kandelaberhaltenden Engel und übernahm die Vollendung der Statuette des hl. Petronius, beide an Ort und Stelle erhalten. Nach Florenz 1495 zurückgekehrt, führte er zunächst die Statue des Giovannino aus. Der junge Bildhauer hatte seinen Ruhm noch nicht begründet. Im Garten der Medicäer hatte er nach dem Bericht der Biographen schon früher eine Faunmaske [1]), dann einen Herkules [2]), der in Frankreich verschollen ist, endlich die lebensvolle Komposition des Kampfes der Lapithen und Kentauren ausgeführt. Das Original (unvollendet) bewahrt die Casa Buonarroti. Das ist alles, was wir von den Erstlingsarbeiten des Künstlers wissen. Ueber die Entstehung des Cupido berichtet Condivi folgendermaßen [3]):

„In die Heimat zurückgekehrt, ging Michelangelo daran, aus Marmor einen Gott Amor zu machen im Alter von 6—7 Jahren in der Lage eines schlafenden Menschen; als nun diesen Lorenzo, Sohn des Pier Francesco von Medici, erblickte — Michelangelo hatte damals für ihn einen kleinen heiligen Johannes gemacht — und ihn sehr schön fand, sagte er ihm: „Wenn Du ihn so herrichten würdest, daß er so aussähe, als ob er unter der Erde gelegen habe, so würde ich ihn nach Rom schicken, da würde er für antik gelten und Du würdest ihn viel besser verkaufen." Als Michelangelo dies hörte, gab er ihm sofort das Aussehen, als wäre er viele Jahre früher gemacht; kein Mittel des Talentes war ihm ja verborgen. So wurde er nach Rom geschickt und der Kardinal von S. Giorgio kaufte ihn als antik für 200 Dukaten. Derjenige aber, welcher dieses Geld in Empfang nahm, schrieb nach Florenz, es sollten dem Michelangelo 30 Dukaten ausgezahlt werden, als welche er für den Cupido erhalten habe [4])." Der Kardinal erfuhr den Betrug und schickte einen Edelmann nach Florenz, die Sache auszuforschen. Diesem gestand Michelangelo ohne Hehl, einen so und so gebildeten Cupido gearbeitet zu haben. Durch Versprechungen nach Rom gelockt, gab er sein Florentiner Atelier auf, trat in Rom zunächst in den Dienst des Kardinals, hatte aber dort mit seinen ersten Arbeiten wenig Glück [5]).

Der Kardinal von S. Giorgio, Raffael Riario, der Erbauer der Cancelleria und auch sonst als kunstsinnig bekannt, behielt indeß den schlafenden Cupido nicht, sondern ließ den Unterhändler, Baldassarre del Milanese, polizeilich zur Rückzahlung der 200 Du-

---

1) Verloren gegangen. Im Bargello hängt eine des Meisters unwürdige Arbeit. L. Blanc bildet in seinem neuen Werk über Michelangelo eine ganz abweichende Faunbüste ab, die eher das Gepräge der Echtheit trägt. Es wäre interessant, den Besitzer des zugehörigen Originals zu erfahren.

2) Zwei Nachbildungen entdeckte kürzlich Dr. A. Bayersdorfer: die eine im Giardino Boboli in Florenz, die andere unter den Bronzen des Bargello.

3) Vita di Michel Angelo Buonarroto. Roma 1553. Cap. XVIII.

4) Vasari erzählt abkürzend wesentlich dasselbe. In seiner Erzählung ist nur die als gerüchtweise Aussage beigegebene Notiz erwähnenswerth: der Verkäufer der Statue in Rom habe diese vor dem Verkauf an den Kardinal wirklich erst in seiner Vigna vergraben gehabt.

5) G. Milanesi, Lettere di M. Ang. Buon. I, II, CCCXLII sprechen gegen die Berichte Condivi's und Vasari's.

katen zwingen, wofür dieser die Statue zurücknahm[1]). Michelangelo kam bald darauf zu diesem. Er selbst schreibt über diesen Besuch unterm 2. Juli 1496 an Lorenzo di Pier Francesco de' Medici[2]), welcher ihn reichlich mit Empfehlungsbriefen versehen hatte, nach Florenz:

„Dann gab ich den Brief bei Baldassarre ab und verlangte von ihm das Kind[3]); ich wollte ihm sein Geld wiedergeben. Er antwortete mir sehr barsch, eher würde er ihn in hundert Stücke zerschlagen, das Kind hätte er gekauft und wäre sein eigen, auch habe er Belege dafür, dem Genugthuung verschafft zu haben, welchem er es übermittelt hätte; er sei darüber nicht im Zweifel, ob er es zurückzustellen habe; klagte auch sehr über Euch, indem er behauptete, Ihr hättet schlecht von ihm gesprochen. Einige von unsern Florentiner Landsleuten wollten zwischen uns eine Einigung herbeiführen, haben aber nichts ausgerichtet."

Ueber weitere Schicksale der Statue berichtet noch Condivi: „Dann gelangte die Statue, ich weiß nicht wie, in die Hände des Duca Valentino[4]) und wurde der Markgräfin von Mantua zum Geschenk gemacht, welche sie nach Mantua schickte und dort befindet sie sich noch im Hause jener Herren." Das ist in den Einzelheiten nicht ganz richtig, doch wird letztere Angabe durch eine Stelle in Varchi's Rede zur Todtenfeier Michelangelo's bestätigt. Dort heißt es[5]): „Schöner und wunderbarer (als der Herkules) war ein im Schlaf daliegender Cupido, den er in Florenz gemacht hatte. [An gelegener Stelle in einer römischen Villa vergraben und dann wie zufällig ausgegraben, wurde er von den ersten Künstlern für eine Antike erklärt und als Antike an den Kardinal von S. Giorgio für 200 Goldgulden verkauft. Heute befindet er sich bei dem erlauchten Herzog von Mantua unter den seltensten und werthvollsten Schätzen, welche das hohe Haus Gonzaga in seinen Kabinets bewahrt." Auf welche Weise die Statue nach Mantua gekommen ist, darüber wird uns Aufklärung durch einen Brief der in der Kunstgeschichte auch anderweitig bekannten Markgräfin Isabella von Mantua[6]):

„Isabella, Herzogin von Mantua, an den Kardinal von Este. Aus Mantua den 30. Juni 1502.

Dem Herrn und Kardinal von Este.

Hochwürdiger Vater in Christo, ruhmreicher Herr und hochverehrter Bruder[7]). Der Herzog von Urbino, mein Verwandter[8]), hatte in seinem Schloß eine antike Venus aus Marmor, nicht groß, und ebenso einen Cupido, welche ihm früher der ruhmreiche Herzog der Romagna[9]) zum Geschenk gemacht hatte[10]). Ich bin gewiß, daß sie zusammen

1) Condivi, a. a. O., cap. XVIII.

2) Milanesi, a. a. O., CCCXLII.

3) „el bambino" — den schlafenden Cupido.

4) Cesare Borgia, Erzbischof und Kardinal von Valencia, Herzog von Valence.

5) Orazione funerale di M. Benedetto Varchi fatta e recitata da lui publicamente nell' esequie di Michel Agnolo Buonarroti. Firenze 1564. Pag. 24.

6) Abgedruckt bei Gaye, Carteggio degli Artisti II, No. V, S. 53 u. 54.

7) Hippolyt von Este, Erzbischof von Mailand, der unwürdige geizende Gönner Ariost's, fünfzehnjährig von Alexander VI. im Jahre 1493 zum Kardinal erhoben, war der Sohn des Herzogs Ercole von Ferrara. — Die mit Francesco I. Gonzaga, dem späteren Feldhauptmann Julius II., vermählte Herzogin Isabella hat ebenfalls den Herzog Ercole von Ferrara zum Vater.

8) Guidobaldo I. Montefeltro, Herzog von Urbino, war mit Elisabetta Gonzaga vermählt.

9) Cesare Borgia führte diesen Titel seit Mai 1501.

10) Guidobald war im Herbst 1496 von dem Papst Alexander VI. nach Rom berufen worden und mit der Würde eines Bannerträgers der Kirche (26. Okt.) bekleidet worden. Er rückte alsbald gegen die

mit anderen Sachen in die Hände des genannten Herzogs der Romagna bei der Umwälzung des Staates von Urbino gelangt sind [1]). Da ich auf die Sammlung von Alterthümern zum Besten meines Studiums viel Mühe verwandt habe, hege ich ein großes Verlangen nach ihrem Besitz; auch scheint mir der Gedanke nicht unschicklich, da ich höre, daß Seine Herrlichkeit an Antiquitäten kein großes Gefallen hat und deshalb leicht Andern damit einen Gefallen erweisen wird; doch da ich ohne intime Beziehungen zu ihm bin, so daß es mir ohne Vermittelung nicht statthaft erscheint, ihn um etwas Derartiges anzugehen, erlaube ich mir, auf die Würde Ew. Herrlichkeit mich zu stützen, indem ich Sie bitte und ergebenst ersuche, Sie möchten durch Brief und Bote die erwähnten Statuen der Venus und des Cupido zum Geschenk erbitten, doch mit der Voraussetzung, daß in der Folge sowohl er als ich darin Befriedigung fänden [2]); auch würde ich es gern sehen, wenn Sie es so ausdrücken wollten, daß Sie jenes für mich erbitten, daß ich mit großer Dringlichkeit gesprochen, daß ich eigens dafür einen berittenen Boten, wie es auch der Fall ist, abgesandt hätte, und daß mir keine größere Gunst und Gnade von S. Eminenz und von Ew. Herrlichkeit, der ich mich empfehle, erwiesen werden könnte.

Mantua 30. Juni 1502.

Isabella Marchionissa Mantue."

Der Wunsch der Herzogin ist sehr schnell in Erfüllung gegangen, denn unterm 22. Juli 1502 schreibt sie an den Herzog Francesco, ihren Gemahl [3]): „Von der Schönheit der Venus will ich nicht sprechen, weil ich glaube, Ew. Herrlichkeit habe sie schon gesehen, aber der Cupido hat als modernes Werk nicht seines Gleichen." Im ersten Brief bezeichnet sie den Cupido noch als Antike. Sie hatte den Irrthum, der sich übrigens weiterhin wiederholt hat, inzwischen eingesehen.

Bis zur Ueberbringung der Statue nach Mantua hatte diese in 6 Jahren nicht weniger als sechs Mal ihren Besitzer gewechselt. Als solche sind uns bekannt geworden: 1) Kardinal Riario von S. Giorgio (1496); 2) Baldassare del Milanese (1496); 3) Cesare Borgia (1496); 4) Guidobaldo da Montefeltro, Herzog von Urbino (1496—1502); 5) Cesare Borgia (1502); 6) Isabella von Gonzaga (1502 ff.).

Die nächste Kunde, welche uns über die Statue aufbewahrt ist, stammt aus der

---

Orsini aus, wurde aber schon im Januar 1497 auf's Haupt geschlagen und gefangen genommen. Das Geld, mit dem sich Guidobald loskaufen mußte, bekam der Papst! (Gregorovius, Gesch. der Stadt Rom VIII, 392—394). Diese Daten sind von Wichtigkeit für die Geschichte des Cupido. Der Sept. 1496 und der 23. Jan. 1497 sind die Endpunkte der Intimitäten zwischen den Borgia und Guidobald. Im Juli 1496 war die Statue noch in den Händen des Baldassare del Milanese (s. o.). Dieser wird sie bald nachher an C. Borgia verkauft haben und Guidobald muß sie unmittelbar darauf als Ehrengeschenk erhalten haben. Das Aufsehen Erregende ihrer Herkunft mußte sie als besonders geeignet dazu erscheinen lassen.

1) Kurz vorher, am 21. Juni, hatte Cesare Borgia den ganzen, durch Verrath ihm in die Hände gespielten Staat Urbino besetzt, ging selbst nach Urbino und bemächtigte sich in dem prächtigen Palaste aller Kostbarkeiten. Diese schätzte man auf 150,000 Dukaten. Guidobald war nach Mantua und weiter nach Venedig geflohen, konnte aber schon am 18. Okt. in sein Land zurückkehren (Baldi, Vita di Guidobaldo II). Diese politischen Verwickelungen bieten einen erwünschten Kommentar und sind eine sichere Garantie der Echtheit des Schriftstücks.

2) „Cum tale efficatia che lei et me siamo compiaciuti": Die Herzogin wollte es also nur formell als Geschenk betrachtet wissen.

3) Abgedruckt bei Gaye a. a. O. Der Brief muß unmittelbar nach Ankunft der Statuen in Mantua geschrieben sein, denn die Entfernungen von Mantua, Ferrara und Urbino, wo Cesare Borgia damals weilte, machen das zur Nothwendigkeit.

zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Ein französischer Reisender, de Thou, giebt in seinen Memoiren bei der Beschreibung seines Aufenthaltes in Mantua 1573 über sie eingehenden Bericht:[1])

„Unter anderen Seltenheiten, welche Isabella von Este, Großmutter der Herzöge von Mantua, eine Fürstin von hervorragenden Geistesgaben, sorgfältig und gut vertheilt in einem herrlichen Kabinete aufgestellt hatte, zeigte man Herrn de Thou einen der Bewunderung würdigen Gegenstand. Das war der schlafende Cupido, ein Marmorbildwerk von Michelangelo Buonarroti, diesem so berühmten Manne, der bei seinen Lebzeiten die längst schon vernachlässigten Künste der Malerei, Skulptur und Architektur neu belebt hatte. Nachdem de Thou und alle seine Begleiter dieses Meisterwerk mit großer Aufmerksamkeit betrachtet hatten, gestanden sie sich, daß es ein über alles Lob, welches man ihm zollt, erhabenes Werk sei. Als man sie einige Zeit in ihrer Bewunderung ungestört gelassen hatte, zeigte man ihnen einen andern, in einen Seidenstoff gehüllten Cupido. Dieses antike Bildwerk in der Darstellung, wie es so viele geistreiche Epigramme schildern, so daß Griechenland sein Lob fast zum Ueberdruß steigerte, war noch ganz mit Erde bedeckt und schien eben ausgegraben. Die ganze Gesellschaft verglich da das Eine mit dem Andern und schämte sich alsbald, so vortheilhaft das erstere Werk beurtheilt zu haben. Einstimmig urtheilte man, daß, während die Antike belebt erscheine, das neue Werk ein ausdrucksloser Marmorblock sei. Einige Leute vom Hof versicherten dann, Michelangelo habe, aufrichtiger als große Künstler zu sein pflegen, nachdem er der Gräfin Isabella seinen Cupido geschenkt und die andere Statue gesehen hatte, diese inständig gebeten, man solle immer die Antike zuletzt zeigen, damit so die Kenner beim Anblick beider beurtheilen könnten, wie weit in derartigen Werken die Alten den Modernen überlegen wären."

Wir haben das gespreizte Raisonnement eines Hofkavaliers vernommen und wissen, was wir davon zu halten haben. Es ist dasselbe aufdringliche Ignorantenkunstgeschwätz im gewürzreichen Romanstil, wie es heute noch geprüfte und ungeprüfte Ciceroni in Italien öffentlich vertreten. Davon abgesehen, hat die Thatsache, welche der Erzählung zu Grunde liegt, für uns Bedeutung. So viel ist klar: der Cupido Michelangelo's war 1573 in Mantua noch vorhanden. Aber in der Folgezeit, wo Interesse und Verständniß für ideale Kunstwerke immer mehr wich, muß nothwendig auch seine Geschichte dunkel werden, und was wir von einschlägiger Literatur zu erwähnen haben, ist nur ein Niederschlag der Belesenheit der Annotatoren, die sich nach den Monumenten selbst wenig umsahen, diese vielmehr mit einem Schleier legendärer Traditionen noch mehr verhüllten. Dazu kommt, daß über Mantua selbst unruhige Zeiten hereinbrachen. Gegen das Ende des Mantuaner Erbfolgekrieges (1627—1630) unterlag die Stadt einer dreitägigen Plünderung. Von 1708 an unter österreichischer Herrschaft, wurde die Festung 1797 von den Franzosen erstürmt, 1799 von den Oesterreichern wiedererobert. Wie wenig diese Ereignisse den Kunstwerken zum Nachtheil gereichten, das beweist u. A. die noch heute dauernde gute Erhaltung der Malereien Mantegna's und Giulio Romano's in den ebenfalls wohlerhaltenen Palästen der Corte Reale und del Te.

---

1) Abgedruckt im Anhang der 2. Ausgabe des Condivi, Florenz 1746, unter den „Observations de M. P. Mariette", pag. 67, 68 ad XVIII.

(Schluß folgt.)

Das Wiener Genrebild vor dem Jahre 1848.

Eine Vorlesung, gehalten im Oesterreichischen Museum von

R. v. Eitelberger.

(Schluß.)

Fast ebenso ist es mit den religiösen und politischen Dingen; so wenig kirchlich-politische Fragen beim Genrebild in der Regel in Betracht kommen, so müssen sie doch wenigstens berührt werden, da es hier nicht nur darauf ankommt, was die Genremaler dargestellt haben, sondern da auch die Gegenstände zu bezeichnen sind, welchen sie aus dem Wege gingen. Die Censur sorgte schon dafür, daß das politische und kirchliche Tendenzbild nicht aufkam. Es wurde schon im Keime unterdrückt, und im Großen und Ganzen nicht zum Nachtheile der Kunst. Auch die socialen Fragen mußten von den Genremalern mit Glacéhandschuhen angefaßt werden, und die liberalen Anschauungen der Wiener Genremaler, die Hand in Hand mit den Bestrebungen des Bürgerstandes gingen, riefen eine Korrespondenz in der Allgemeinen Zeitung hervor, welche dem Baron Zedlitz zugeschrieben wurde, dessen Feder abwechselnd der Staatskanzlei und der Kunstkritik zur Verfügung stand. Danhauser antwortete mit einer Karikatur in Form eines Hundebildes. Das Bild kam später in den Besitz eines Freundes des Malers, Ritter v. Steiger.

Wenn die Geistlichkeit in's Spiel kam, so wurde der sentimentale und gemüthliche Grundton angeschlagen. Bei Kindtaufen, Kirchweihfesten und ähnlichen Gelegenheiten spielte der Geistliche eine gemüthliche Rolle, ungleich den gegenwärtigen Bildern der Tiroler Maler Defregger, Matthias Schmidt und Grützner, des Aquarellisten Passini. Die Situation hat sich eben verändert. Damals war man unbefangen, geneigt zu einer leichten, nicht beleidigenden Ironie. Die Gegenwart fordert zum Kampfe heraus, und es ist nicht zu verwundern, daß man, wie auch in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts, die Vertreter der Malerei in der ecclesia militans und unter ihren Gegnern findet.

Auch das historische Genrebild, wenn der Ausdruck erlaubt ist, fand bei den eigentlichen alten Genremalern keinen Anklang. J. N. P. Geiger war mehr ein Erzähler und Illustrator österr. Geschichte, als Historienmaler im engsten Sinne des Wortes, und gehört in den Kreis der Künstler, wie es Ruß Vater und Sohn waren. Manche waren über die Grenzen und Aufgaben der Historienmalerei nicht ganz klar, und derjenige Maler, der in jüngeren Jahren am meisten und auch relativ das Beste geleistet hat, was die österreichische Geschichtsmalerei überhaupt aufzuweisen hat — Peter Krafft, in dem Abschied des Landwehrmannes (gem. 1813) und der Heimkehr des Landwehrmannes (gem. 1820), den Schlachtenbildern von Wagram und Leipzig (gem. 1815) und den drei großen Bildern in der sog. Reichskanzlei in der Hofburg, zog sich von der Historienmalerei fast ganz zurück, fühlend, wie wenig die Verhältnisse der damaligen Zeit der Historienmalerei überhaupt förderlich waren. Wir werden diese Verhältnisse vielleicht noch ausführlicher zu erörtern Gelegenheit haben, wenn wir einmal auf Peter Krafft, auf seine Schüler und auf die historische

Malerei der damaligen Zeit zu sprechen kommen werden. Vorläufig genüge der Hinweis auf den kurzen Bericht über Peter Krafft im „Deutschen Kunstblatt" (Jahrgang 1857, Nr. 1). Daß das historische Genrebild wenig kultivirt wurde, ist wohl auch ein Zeichen sozusagen der geistigen Gesundheit der maßgebenden Genremaler der damaligen Zeit. Die bedeutendsten Genremaler haben sich von dieser Kunstgattung ferngehalten, die zwischen dem echten Genrebilde und der echten Historienmalerei schwankt, ohne den Anforderungen der Historienmalerei genügen zu können und das Genrebild in seiner Eigenart korrumpirt. Denn das Genrebild muß sich an das Volksthümliche, an das Erlebte anschließen; es muß Situationen schildern, die man mitempfinden kann, die man nicht erdenken, sondern nachempfinden muß. Die Historie weist an das Gedachte, an die große Erfindung, auf das Ideal; auch dort, wo sie historische Vorgänge schildert, ist die Erfindung der Charaktere die Hauptsache, das Kostüm ist nur wie ein Beiwerk; dasselbe historisch richtig zu schildern, ist der Historienmaler fast gar nicht in der Lage. Er irrt sich darin in der Regel, und zwar am meisten dann, wenn er glaubt, die Historie am richtigsten dargestellt zu haben. Was seine Sache ist, ist die Erfindung der Charaktere, das Großartige, über das Gewöhnliche Hinausgehende seine Aufgabe in den Formen, in den Linien, im Kolorit. Der Genremaler giebt uns die Poesie der Wirklichkeit; es ist ein bescheidenes Gebiet, das er betritt, das sich sein Recht in der Kunstgeschichte gesichert, das unstreitbar große Erfolge erzielt und sich überall Freunde erworben hat, bei den Kunstfreunden und Kunstgelehrten nicht minder, als bei dem genießenden und beschauenden Publikum. Es füllt die geistigen Bedürfnisse des Mittelstandes in glänzender Weise aus.

Aber das historische Genrebild? — Es ist keine Geschichte und ist auch nichts wirklich Erlebtes und Empfundenes. Denn was das Genrebild so besonders reizvoll macht, das ist eben die lebendige Schilderung des aktuellen Volkslebens. Das kann im historischen Genrebild nicht erreicht werden. Auf die tausend und tausend feinen Züge des Lebens, welche die Genremalerei in sich aufnimmt, und die der Maler nicht erfinden, sondern nur nachempfinden kann, auf den ganzen Reichthum der Wahrnehmungen und der Anschauungen des Volkslebens muß das historische Genrebild verzichten, und eben deshalb bleibt dem historischen Genrebild nichts übrig, als die Geschichte, aber allerdings in verkleinertem Maßstabe, in abgeschwächten Formen. Der echte Historienmaler protestirt gegen diese Abart, und der Genremaler geht ihr aus dem Wege, weil sie ihn in der Darstellung des Volksthümlichen und der Gesellschaft der Gegenwart fast vollständig hemmt. So ist das historische Genrebild ein Zwitterding, nicht Fisch noch Fleisch, meist ein Produkt unvermögender Künstler; am besten noch geübt von jenen Malern, die die virtuose Technik um der Technik willen kultiviren, und die durch das Kostüm oder durch das Pikante der dargestellten Situation interessiren wollen. Solange solche Interessen vorhalten, sind solche Modemalereien auch beliebt, aber nicht lange dauert es, so werden sie vergessen. Das echte Genrebild hingegen hat einen dauernden, einen bleibenden Werth, selbst dann, wenn es nicht in der kunstvollsten Weise geübt wird, weil das Gebiet des Genre's ein gesundes ist und die Kunstart als solche eine berechtigte.

Der echte Genremaler hat daher vollständig recht, sich gegenüber der sich Historienmalerei nennenden Kostümmalerei und gegenüber der Geschichtsfälschung der Historienmaler dieser Art auf die Wahrheit und auf die Lebenstreue seiner Darstellungen zu berufen, die ja auch einem künftigen Kulturhistoriker vollgiltiges Material liefern, um die Zeitgenossen und um das Volksleben in treuen lebensvollen Darstellungen wiedergeben zu können.

Allerdings ist die Kunstform des Genrebildes nicht leicht gefunden worden; nicht alle Nationen sind so glücklich gewesen, vollgiltige Schilderer ihres Volkes zu finden, wie es der jüngere Teniers, Brouwer, Ostade, David Wilkie gewesen sind, und nur Wenige von den Genremalern haben der Versuchung widerstehen können, einmal auch im echten historischen Bilde sich zu versuchen und etwa eine große Kreuzabnahme mit lebensgroßen Figuren zu malen (wie es einmal Waldmüller gethan hat). Auch ist es begreiflich, daß zwischen Genremalern und zwischen Historienmalern, daß zwischen Realisten und Idealisten, Volksmalern und Akademikern sich leicht zu Reibungen und oppositionellem Wesen Gelegenheit bietet; aber für die Kunst und die Menschen ist es viel besser, diese Gegensätze bestehen, als daß sie sich verwischen und unklare Situationen schaffen.

Die alten Wiener Genremaler, von welchen wir hier sprechen, haben sich um die einheimische Kunst wesentlich dadurch verdient gemacht, daß sie Klarheit in diese Situation gebracht haben, und daß sie das Wiener und das österreichische Volksleben überhaupt, so gut und so schlecht sie es eben konnten, mit möglichster Treue und Wahrhaftigkeit wiedergegeben haben. So Waldmüller, L'Allemand, Danhauser, Fendi, Ranftl, Ritter, Schindler, Treml, Eybl u. s. w.

Die österreichischen Genremaler nach dem Jahre 1850 haben dieses lokale Gebiet theilweise preisgegeben; sie haben technisch ihren Horizont erweitert, sie haben nach Ungarn, Italien, nach dem Oriente ausgegriffen, sie haben ihre Gestalten in Rokoko-Kostüme gesteckt, wie die französischen Maler, sie haben sich hie und da auch in dem historischen Genre versucht; aber den einheimischen Boden haben sie mit sehr geringen Ausnahmen aufgegeben und sind damit aller Vortheile verlustig gegangen, die ihnen die Pflege des heimischen Volkslebens vielleicht geboten hätte. Ich sage absichtlich „vielleicht", — denn nach dem Jahre 1848 hat sich das Wiener Volksleben wesentlich verändert und ist, in's Schwanken gekommen, bis zur Gegenwart noch nicht zu jener ausgleichenden Durchbildung gelangt, welche die Grundvoraussetzung des Genrebildes selbst ist. Die Abgeschlossenheit des Wiener Lebens in der vormärzlichen Zeit war jedenfalls der Genremalerei zwischen den Jahren 1815 und 1848 von wesentlichem Vortheile.

Heiter und gutmüthig wie der Oesterreicher und Wiener speciell ist, verbreitet sich auch über das Wiener Genrebild ein Zug der Heiterkeit und der Liebenswürdigkeit, welcher nicht zu verkennen ist. Seltener gelingen ihm ergreifendere Scenen; doch bemächtigte es sich jener Situationen, welche Raimund in der Volksposse und Bauernfeld im Lustspiele zu schildern verstanden haben, Situationen, wie sie der „Prasser" und der „Augenarzt" von Danhauser oder „Nach der Prämienvertheilung in der Volksschule" von Waldmüller darstellen. Im Ganzen und Großen hat der Wiener Genremaler damals den Grundgedanken des Genrebildes glücklich herausgefunden, wenn auch die Kunst, mit welcher er die Vorgänge des Lebens geschildert hat, keine sehr hohe war und oft über ein Mittelmaß moderner Technik nicht hinausgeht.

Unter den jüngeren Wiener Genremalern bewegt sich Kurzbauer in seinem Bilde „Ereilte Flüchtlinge" noch auf dem Boden der Wiener Traditionen, auch bei Friedländer ist es noch der Fall. Das alte Wiener Genrebild hat, abgesehen von seiner liebenswürdigen Naturwüchsigkeit, noch den Vortheil, daß es nicht frivol ist. Es ist mehr mit dem englischen Genrebilde als mit dem französischen verwandt. Man hat zwar, auch in den damaligen Zeiten, vielfach über Frivolität geklagt; heutigen Tages beurtheilt man die Sache wohl ganz anders. Zum Theil hat man tiefere historische Einsicht in den österreichischen Volks-

charakter erhalten, kennt den Gegensatz von Sitte und Sittlichkeit genauer, und ist jetzt wohl orientirt über die Eigenthümlichkeiten des englischen und französischen Genres; damals ist dies überhaupt nicht möglich gewesen.

Die Fröhlichkeit, die Leichtlebigkeit und der heitere Sinn waren bei den Oesterreichern schon in der Babenberger Zeit vorhanden. In der Reimchronik des Ottokar von Steiermark und in den „guten seltsamen und kunstreichen deutschen Gesängen“ von Wolfgang Schmelzel (Nürnberg 1544) finden wir denselben lokalen Zug wie in zeitgenössischen Schilderungen aus der Zeit Maria Theresia's und Joseph's II. Das alte Wiener Genrebild steht daher auf historischem Boden und fußt auf die Traditionen der Volkssitte. Es stand mit dieser in vollkommener Harmonie. Niemand grübelte über den Gegensatz zwischen Sitte und Sittlichkeit, und die Genremalerei forderte nicht den philosophischen Moralisten heraus, um über die Grenzen der Sitte und der Schicklichkeit nachzudenken. Erst in der späteren Zeit traten, glücklicher Weise nur ausnahmsweise, in der Wiener Malerei bedenkliche Erscheinungen, auch ethisch wenig berechtigte Tendenzen auf, die natürliche Folge des französischen Einflusses und der Bilder-Spekulation.

Wenn wir heute, nachdem wir die moderne englische und französische Kunst kennen gelernt haben und wissen, daß die Frivolität in dem modernen französischen Charakter liegt, und daß die englische Malerei auf Sitte und Schicklichkeit und auf den Einklang der Malerei mit der Gesellschaft großes Gewicht legt, wenn wir heute zu der Erkenntniß gekommen sind, daß das ältere Wiener Genrebild dem englischen modernen näher liegt als dem französischen, so mag es Jeder seiner eigenen Beurtheilung anheimstellen, ob die Vortheile, welche die späteren Wiener Maler durch das Nachahmen der französischen Technik gewonnen haben, so groß waren, daß sie gut thaten, im Genrebild unsere Sitten und die Traditionen des Wiener Lebens aufzugeben. Denn diese Art von Malerei ist alles eher als österreichisch, als wienerisch und als deutsch. Möglich, daß es noch gelingt, die Vortheile einer erweiterten Kunsttechnik mit den Grundanschauungen des Wiener Lebens in Einklang zu bringen; aber es liegt dies nur noch theilweise in der Macht des Malers; es kommen da jene socialen Factoren in Betracht, die mächtiger sind, als die rein künstlerischen.

Wenn Etwas geeignet ist, den Einklang zwischen der Gesellschaft und der Sitte zu voller Klarheit zu bringen, so ist es die Thatsache, daß der Markt für das Wiener Genrebild in den damaligen Zeiten fast ausschließlich in Wien und Oesterreich lag; so wie die guten französischen Bilder eigentlich nur für Frankreich gearbeitet werden, und die englischen, auch die niederen, nur eben ausschließlich für Engländer — selten kommen englische Bilder auf den kontinentalen Kunstmarkt — so wurden die österreichischen Bilder nur für Oesterreich gemalt. Daß einzelne Gauermann's oder Amerling's nach dem Auslande kamen, daß später sich die Rudolf Alt's, Pettenkofen's, die Waldmüller's einen Weltmarkt erobert haben, das bestätigt nur die allgemeine Richtigkeit der Wahrnehmung, daß die Wiener Maler für Wien und Oesterreich malten, und daß auch nach dieser Seite zwischen dem producirenden und konsumirenden Publikum, dem Kunstfreunde und dem Künstler vollständige Harmonie stattgefunden hat. Das Malen für den Export ist eine etwas krankhafte Erscheinung, die, zum Theil wenigstens, entweder auf Ueberproduktion beruht oder auf den gestörten Vermögensverhältnissen der heutigen Gesellschaft.

Wenn wir nun fragen, wer war denn das konsumirende Publikum in den damaligen Zeiten, so nennen wir in erster Linie den Bürgerstand, die Repräsentanten des Bür-

gerstandes, wie: Rudolf v. Arthaber, die beiden Baumeister Jäger, Zimmermeister Fellner, Kaufmann A. Beck, Fabrikant Putschke, Fleischhacker, Baumeister Kornhäusl, Bühlmeyer, Gewerksbesitzer Meyer, Ritter v. Steiger, Fellner, Kranner und andere dem Bürgerstande angehörende Personen.

An diese schloß sich der Adel an und in erster Linie gewissermaßen der Hof, speciell die Kaiserin Karoline Auguste, Erzherzogin Sophie, die Erzherzoge Franz Karl, Rudolf, Johann, die damals ganz bürgerlich dachten, folgend, man könnte sagen, dem Hausregimente des Kaisers Franz, der bekanntermaßen persönlich auf die bürgerliche Erscheinung seines Wesens das größte Gewicht legte und sich auch äußerlich in Fühlung mit dem Bürgerstande, als solchem, erhielt. Daß unter solchen Umständen die Ankäufe der modernen Galerie im Belvedere einen höchst bürgerlichen Zuschnitt erhielten und daher die Galerie im Belvedere mehr wie die erweiterte Sammlung einer Familiengalerie als wie eine Staats- oder Nationalgalerie behandelt wurde, welche die Erziehung des Volkes zur Kunst zur Aufgabe hätte, liegt auf der Hand. Noch hat sich bei einem großen Theile unseres Bürgerstandes dieser alt-wienerische Sinn für Kunst erhalten, trotz der veränderten Zeiten, und wir wünschten sehr, daß sich dieser Sinn auch ferner bewährte.

Diese Wiener Bürger, in deren Händen die Pflege der Kunst, speciell der Genremalerei Wien's lag, waren nicht Amateurs in dem Sinne, wie es die französischen, holländischen, belgischen und englischen Amateurs sind, der Horizont ihrer Kunstanschauungen war kein großer, das Verständniß für die alte Kunst ein geringes; sie waren durch und durch modern fühlende Menschen, die ein warmes Herz für die Kunst der Gegenwart in Wien und natürliche Freude an den Bildern und an den Fortschritten der heimischen Künstler hatten. Insbesondere durch die Gründung des Kunstvereines im Jahre 1818 — die Kaiserin Karoline, Peter Krafft, Hofrath Habermann, Rudolf v. Arthaber nahmen daran Theil — und speciell durch das glänzende Beispiel, das Herr Rudolf v. Arthaber mit seiner Kunstsammlung gab, erweiterte sich langsam ihr Horizont, und manche gute Bilder aus Düsseldorf, München und Belgien kamen in den Besitz des Wiener Bürgerstandes. Aber in erster Linie war ihre Vorliebe den heimischen Malern zugewendet. Eine ganz andere Klasse von Wiener Kunstfreunden bildeten jene, die im eigentlichen Sinne des Wortes Amateurs und Kenner waren, wie der Direktor der Graveur-Akademie J. D. Böhm, Herr v. Festetics, Gsell, der letzte Direktor der Belvedere-Galerie Erasmus Engert, der General Hauslab, der Kunsthändler August Artaria u. s. f. Die Kreise der damaligen Kunstfreunde lebten untereinander ziemlich geschieden, hatten verschiedene Anschauungen und Tendenzen, die selten einander begegneten und eher oppositionell einander gegenüberstanden.

Daß die Künstler mehr mit den Freunden der modernen Kunst als mit den Amateurs sympathisirten, versteht sich von selbst; auch die ganze Art, wie damals die Kunst in der Akademie gelehrt wurde, beförderte die geringere Schätzung der alten Kunst und die in unsern Zeiten so häufig vorkommende Selbstverherrlichung der modernen Kunst. Einige wenige Maler (Gauermann, Steinfeld, Höger, Raffalt, Fruhwirth u. s. w.) hatten Neigung zum Sammeln und das hinlängliche Verständniß dafür. Am meisten waren es die Maler-Radirer der holländischen Schule des 17. Jahrhunderts, die von den Künstlern damals aufgesucht und gewerthet wurden. Hie und da brachten die Künstler auch alte Bilder, Rahmen und andere objets d'art in ihren Besitz; aber immer nur in sehr bescheidenem Maße und vorwiegend von künstlerisch-praktischen Gesichtspunkten ausgehend. Auch waren die Künstler

eine gern gesuchte Gesellschaft des Wiener bürgerlichen Kunstfreundes. — Nach und nach entwickelte sich dann wohl aus dieser oder jener in dem Besitze eines Bürgers befindlichen Sammlung eine kleine Galerie, aber von Haus aus war eine solche nicht beabsichtigt; war doch die Anlage der Wohnräume gar nicht der Art, um die Aufstellung einer größeren Bilderzahl in prunkhafter Weise zu gestatten. Die Bilder sollten in der Familie bleiben, den Bedürfnissen des Hauses entsprechen und Wohlbehagen und Freude verbreiten. Den raffinirten Kunstluxus, der gegenwärtig in der Mode ist und den Bilderhandel zu einem Börsengeschäfte stempelt, der bei der Erwerbung von Kunstwerken gleich auf den procentmäßigen Gewinn beim zukünftigen Verkauf spekulirt, kurz den ganzen modernen französisch-jüdischen Kunstschacher und Antiquitätenschwindel hat die damalige Zeit nicht gekannt. Auch die Preise der Bilder bewegten sich damals nicht in hohen Regionen. Es war ein seltener Fall, wenn der Preis eines Bildes über 800 oder 1000 fl. hinausging. Wie der ganze Zuschnitt des Lebens sich in bescheidenem Kreise bewegte, so war auch das Kunstleben harmlos und alt-bürgerlich, und auch das Leben der Maler in ihrer eigenen Familie und der Verkehr derselben untereinander war diesen Lebensgewohnheiten konform.

Die Maler, welche dieser Richtung angehörten, lebten untereinander in ziemlich vertrauten Verhältnissen. Am abgeschlossensten war F. Waldmüller, eine streitbare Natur, dessen Anschauungen gleichweit entfernt waren von denen der Akademiker wie der Nazarener; er versammelte auch einen großen Kreis von Schülern um sich und verstand unter allen älteren österreichischen Genremalern sich später auch noch große Anerkennung vom Auslande zu erwerben. Danhauser war als Persönlichkeit bei weitem der Gewinnendste, Poetischste und am meisten Anregende. Seine Persönlichkeit war bedeutender als seine Werke; er starb bekanntermaßen in der Blüthe seiner Jahre, inmitten seiner Entwickelung. Er war ein feinsinniger, vielseitig gebildeter Künstler. Schweigsam, einsam und verschlossen wie viele Alpensöhne war Friedrich Gauermann; aus seinem früheren Wirthshausleben hat Ignaz Raffalt die Biederheit eines Kärnthners mit einer Beimischung von Humor zu verbinden gewußt.

Die Literatur übte wenig Einfluß auf diese Künstler, mehr die geselligen Beziehungen und der Verkehr im Kaffeehause, das in Wien, nach halbitalienischer Gewohnheit, den geselligen Verkehr vermittelte. In früheren Zeiten waren es die Witthauer'sche Zeitschrift, Lud. A. Frankl's Sonntagsblätter und die Augsburger Allgemeine Zeitung, die den Ton angaben; nur wenig verbreitet waren Dr. A. Schmiedl's Blätter für Literatur und Kunst.

Einige von diesen Künstlern beschäftigten sich speciell mit dem Aquarell und mit der Radirung. Am geistreichsten thaten dies Daffinger und Gauermann. Ersterer hatte eine besondere Neigung zu Rembrandt, wie überhaupt Daffinger ein außerordentlich feinsinniger Künstler und geistreicher Mensch war. Gauermann kam die specielle Kenntniß älterer holländischer Radirer zu statten. Den radirenden Malern fehlte aber ein Führer, wie es gegenwärtig William Unger ist; Stöber war bei aller Tüchtigkeit zu sehr einseitig Kupferstecher, und auch in seinem Fache viel zu wenig bedeutend als Künstler. Er unterschätzte die malerische und künstlerische Freiheit in der Radirung. Die Lithographie, welche von manchen dieser Künstler versucht wurde, hat sich als ein ganz ungenügendes Reproduktionsmittel auch in Wien erwiesen. Sie ist nur für untergeordnete und ganz bestimmte Kunstzwecke vollständig geeignet, und nur ausnahmsweise konnte sie zu höherer Geltung kommen, wie dies namentlich bei Josef Kriehuber der Fall war, einem

Künstler, der wie Daffinger und Ranftl aristokratische Allûren liebte, und der es verdient, auch als eine für Wien charakteristische Persönlichkeit speciell behandelt zu werden.

Noch muß hervorgehoben werden, daß es damals noch ein Atelierleben gab, und daß auch die Kunstfreunde es vorzogen, die Künstler in ihren Ateliers aufzusuchen, um dort Bilder zu bestellen. Die Kunstausstellungen und das Kunsthändlerwesen waren im Ganzen noch wenig entwickelt.

Auch das Reisen der Künstler in damaligen Zeiten war beschränkt und auf relativ enge Grenzen angewiesen. Es ging nicht viel über das Salzkammergut und Tirol hinaus. Der heimische Boden war Allen lieb, und die Gewohnheit, sich in österreichischen Verhältnissen zu bewegen, so tief eingewurzelt, daß das Fremdartige und das Ausländische sehr leicht auf Widerspruch stieß und schwer assimilirt wurde. Die Genremaler vor Allem hatten guten Grund, den Kultus des Oesterreicherthums zu pflegen und störende Elemente abzuwehren. Denn es beruhen die Erfolge der Genremaler auf der Harmonie zwischen der künstlerischen Empfindung und dem Einleben in die Volksatmosphäre. Jeder Eingriff in das eine oder andere Gebiet wurde wie ein Hemmniß im Künstlerleben empfunden. Zudem kam noch hinzu, daß die polizeilichen Verhältnisse das Reisen unendlich erschwerten. Nichts desto weniger konnte man sich aber schon nach dem Jahre 1840 nicht dem Gedanken verschließen, daß diese zum Theil durch politische Verhältnisse gebotene Abschließung auch für die Kunst gefährlich war, und daß mit den aktuellen Verhältnissen gebrochen werden mußte. Daß dieser Bruch in so gewaltsamer Weise vor sich gehen sollte, hatten die Künstler am wenigsten geahnt. Sie hatten keine Vorstellung von der Tragweite der Ereignisse, auf welche sie, mehr geschoben als schiebend, bestimmend einzuwirken außer Stande waren.

Waren es vorerst die tristen Verhältnisse der damaligen Akademie der bildenden Künste, sowie die dominirende, das Aufkommen jedweder selbständigen architektonischen Thätigkeit verhindernde Stellung der Bau-Bureaukratie gewesen, welche in der Zeit der März-Wirren am meisten die Aufmerksamkeit der Künstler auf sich gezogen hatten, so griffen die socialen Umgestaltungen im Wiener Leben die Wurzel des Kunstlebens, speciell auf dem Gebiete des Genrebildes, an, wenn auch zuerst in wenig auffallenden Formen, aber desto tiefer und nachhaltiger. Der einheitliche Charakter des Wiener Volkslebens war plötzlich gebrochen, und die Wiener Bevölkerung, die sich wienerisch fühlte, ohne deutsch zu sein, ohne eigentlich einer specifischen Nationalität anzugehören, stand plötzlich vor der bisher unbekannten Nationalitätenfrage. Die Künstler, leicht aufregbar, wie sie sind, trennten sich nach ihren Nationalitäten, und diejenigen, welche der deutsch-nationale Enthusiasmus hingerissen, schmückten sich sofort mit den deutschen Farben. Fremdartige Elemente aller Art machten sich bemerkbar, vor Allem die Magyaren und Polen, später auch die Czechen. Auch das Judenthum trat in den Vordergrund. Der Zuzug aus dem deutschen Reiche, der in Oestereich nie unterbrochen war, — die in Wien lebenden Künstler Alt, Krafft, L'Allemand, Förster, Füger, Schnorr, Ruben, u. A. stammen aus dem „Reiche" — wuchs von Monat zu Monat, und je lebendiger und bewegter die Verhältnisse sich gestalteten, desto mehr verlor die Bevölkerung ihren einheitlichen Charakter, den Zug der Harmlosigkeit, den unbefangenen Humor, das liebenswürdige Sichgehenlassen, die Freude am Genießen und Anderen Genüsse zu verschaffen.

Unter solchen Verhältnissen hat die Genremalerei ihren Boden verloren und auf den bisher betretenen Wegen nicht mehr ihr Gedeihen finden können. Zudem wurden die Ver-

hältnisse, vom März 1848 angefangen, immer bewegter und stürmischer, und von einem eigentlichen künstlerischen Schaffen, von einer ruhigen, behaglichen Stimmung war keine Rede mehr. P. Fendi ist schon im Jahre 1842 gestorben, Johann Danhauser im Jahr 1845, Johann Nep. Geiger und Eybl zogen sich mehr oder weniger von einer größeren Produktion zurück, Ranftl ist im Jahr 1854 gestorben, und Peter Krafft, der eigentlich der Vater der Wiener Genre- und Historienmalerei war, ist im Jahre 1856 im 76. Jahre aus dem Leben geschieden.

Von den eigentlichen Alt-Wiener Genremalern ist nur Einer in der Bewegungszeit zurückgeblieben, der ununterbrochen thätig war, unverrückt sein Ziel verfolgte und den Charakter des speciell Wiener Genrebildes konsequent festhielt, nämlich Ferdinand Waldmüller. Von der jüngeren Generation, die noch die Zeit vor dem Jahre 1848 durchgemacht hatte, machte sich vor Allem Pettenkofen bemerkbar. Zuerst sich anschließend an die Arbeiten von Schindler, und später von Jahr zu Jahr immer bedeutsamer und charakteristischer hervortretend, durchweg selbständig, ist er immer geistvoll und strebsam bis auf den heutigen Tag. Pettenkofen ist ohne alle Frage das hervorragendste Talent unter den Wiener Genremalern, die, aus den alt-österreichischen Verhältnissen herausgewachsen, Wiener im eigentlichsten Sinne des Wortes sind; er hat es verstanden, sich nach 1848 einen Weltruhm zu verschaffen.

Die Kunst auf der Weltausstellung zu Philadelphia.

I. Malerei.

(Fortsetzung.)

Italien, welches der Quantität nach nächst Frankreich unter den europäischen Nationen am besten repräsentirt ist, hat es in der Qualität desto toller getrieben. Das Land wimmelt zwar von „Professoren" und „Cavaliere's", viele der Herren vereinigen sogar beide Würden in einer Person, aber das hindert keinen von ihnen, mit der Kunst sehr kavaliermäßig umzuspringen. Wahrlich, es sind der Kavaliere's zu viel, aber der Künstler zu wenig unter ihnen!

Herkömmlicherweise tritt man immer noch mit einer gewissen Verehrung an eine Ausstellung italienischer Kunstwerke heran. Freilich hätte man sich, so weit die moderne Kunst in Betracht kommt, schon längst eines Besseren belehren können! Kaum hat man die Schwelle des ersten italienischen Zimmers im „Annex" überschritten — plumps, da liegt man, Himmel, welcher Fall! Mit der Illusion ist's vorbei, von der italienischen Kunst ist hier nur noch ein Kehrichthaufen übrig geblieben, und was unter diesem Plunder allenfalls noch erquicklich ist, das hat den italienischen Klassicismus total abgestreift und folgt mit mehr oder minder (meist freilich mit minder) Geschick der französischen Kunst.

Letzteres gilt z. B. von Prof. Tedesco's „Flucht", auf dem zwei elegant gekleidete Damen einem entflohenen Taubenpaar nachschmachten. Ein gut gemaltes Modebild, aber es kommt Einem ganz sonderbar vor, wenn man bedenkt, daß das ein Florentiner Akademiker gemacht hat! Ebenfalls durch und durch französisch, nur viel bunter und nicht so fein in der Durchbildung der Farbe als französische Bilder desselben Genre's, sind Maldarelli's

Darstellungen aus dem antiken Leben, „Nach dem Bad" und „Lektüre", letzteres eine lesende Römerin darstellend. Noch bunter in der Farbe, aber immerhin anerkennenswerth, sind A. Seifoni's „Pompejanerinnen, das Innere eines Hauses dekorirend" und „Opfer am Altare der Laren". Ein wirklich vortreffliches Bild, aber durch und durch lüstern, ist Fontana's „Kirchhofscene aus Robert dem Teufel". Der graue, nächtliche, nebelduftige Ton, der warme Fleischton einiger der Nonnen, welche nackt dargestellt sind, das Weiß der Leichentücher der verhüllten Gestalten, alles dies ist mit großem Geschick zu einem Ganzen von magischer Wirkung vereinigt. Ein Sujet für eine psychologische Studie muß Rastaldi sein, ein Künstler, dessen großes, und, man muß sagen, gut ausgeführtes Bild ein blutjunges Mädchen darstellt, welches nach einer auf dem Maskenballe durchschwärmten Nacht, in deren Verlauf es sich zu einem Fehltritte hat verführen lassen, in stummer Verzweiflung am Boden liegt, während um sie her halbtrunkene Masken lagern und ein verlorenes Weib ihm lachend ein Glas Champagner anbietet. Ist das ein Vorwurf! Was mag sich dieser Künstler wohl gedacht haben, als er dieses Sujet sich auswählte und nachher mühsam ausführte? Ganz abgesehen von der Gefühllosigkeit, die sich darin ausspricht, von der augenscheinlichen Sucht, dem Publikum durch den stärksten Branntwein den übersättigten Gaumen reizen zu wollen: ist es ihm denn nicht eingefallen, daß er sein Werk ganz unmöglich machte? Denn wo soll man mit so einem Bilde hin? Für ein Bordell zu herzzerreißend; soll es etwa ein Familienvater als „Warnung" in seine Zimmer hängen? Ich bin mit Fleiß so weit auf dieses Bild eingegangen, da es mir die äußerste Spitze einer leider jetzt in der Kunst aller Nationen beliebten Richtung auf das Schaurige und Lüsterne, und zwar beider in Verbindung, zu sein scheint. Von den Franzosen mit ihren orientalischen Schauder- und Hinrichtungsscenen zuerst in Schwang gebracht, hat sich die Pest nach und nach auch über andere Länder verbreitet, nur daß sie bei jedem Volke eine etwas andere Entwicklung durchgemacht hat. Bei uns guten Deutschen wird sie mit süßlicher Sentimentalität verquickt (siehe Gabriel Max und seine „Christliche Märtyrerin", u. a.), bei diesem Italiener zeigt sie sich in südlicher Natürlichkeit, ihrem eigentlichen Elemente, der Atmosphäre des Bordells. Es wird hohe Zeit, eine Umkehr zu machen, denn viel stärker darf der Tabak nicht verabreicht werden, falls er nicht Erbrechen verursachen soll. — Als bestes Bild der italienischen Ausstellung möchte ich Alberto Gilli's „Arnold von Brescia vor Papst Hadrian IV." bezeichnen. Merkwürdig einfach in der Farbe gehalten, denn außer den Fleischtönen und dem Grau der Wände kommt fast nur Grün, Gelb und Braun darin vor, ist das Bild dennoch koloristisch anziehend. Mächtig ist die vielleicht etwas überlange Gestalt Arnold's, der gramvoll dem Beschauer entgegenkommt, während der im Hintergrunde auf seinem Stuhle zusammenkauernde Papst ein sprechendes Abbild verbissener Wuth darstellt.

Der italienische Katalog (im „offiziellen" amerikanischen Katalog fehlen die italienischen Gemälde gänzlich) zählt noch eine ganze Anzahl Kavaliere und Professoren auf, berichtet auch ganz getreulich, was sie alle für Medaillen bekommen haben. Man lockt dadurch aber keinen Hund hinter dem Ofen hervor und macht ihre Bilder nicht besser. Die „Gefangenen Columbus'", von Fumagalli, die „Galileo" von Lodigiani und alle die anderen u. s. w. u. s. w. sind ledern in Auffassung wie in Farbe, und nicht einmal die gewöhnliche „akademische Korrektheit" kann man an ihnen loben. Da amüsirt man sich noch besser an den italienischen Pinseleien, die sich im Korridor zusammengefunden haben. Darüber kann man doch wenigstens lachen! Auch unter den Landschaften wüßte ich nichts Beson-

deres zu nennen, obgleich Bertunni mit mehreren seiner bunten Bilder zugegen ist und verschiedene Medaillen besitzt. Sodann hat sich noch ein ganzes Heer Kopien eingefunden, wie das allerdings vorauszusehen war. Auch das Mosaik beansprucht vielleicht hier unter der Malerei erwähnt zu werden. Des Spaßes halber sei aber nur bemerkt, daß sich auch in diesem Genre die verfehlte Spekulation auf den amerikanischen Patriotismus mit einem Washington herbeigemacht hat.

Der italienische Katalog, wenigstens insoweit als die Kunst in Betracht kommt, rivalisirt einigermaßen mit seinem amerikanischen Kollegen. Denn was soll man von einem „Kataloge" sagen, der unter Anderm folgenden Artikel enthält: „Accarisi Lodovico. Firenze. — Quadri ventidue, di soggetti diversi"! Deswegen kostet der Katalog aber auch einen halben Dollar, und die in demselben befindlichen Nummern sind an den Bildern nicht angebracht. Zwar haben die meisten Bilder Zettel, aber da vor ihnen ganze Schwadronen von Marmorfabrikaten in Reih' und Glied aufmarschirt sind, so muß man schon sehr vortreffliche Augen haben, um der Wohlthat dieser Zettel theilhaftig werden zu können. —

Von einem abermaligen Besuche der Weltausstellung zurückgekehrt, muß ich mich beeilen mitzutheilen, daß endlich, nachdem die erste Hälfte der Ausstellungsperiode verflossen war, ein brauchbarer Katalog der Kunstobjekte erschien. Für ein eingehendes Studium der Ausstellung ist der Katalog freilich nicht angelegt. Aber das konnte man einentheils nicht erwarten, anderntheils ist es auch nicht nöthig, da die Ausstellung selbst eben auch nicht für wirkliches, fruchtbringendes Studium angelegt ist. Für den gewöhnlichen Besucher ist der Katalog, der nur kurze Namens- und Titelangaben enthält und jedes Zimmer getrennt behandelt, vollständig ausreichend. Nur eine böse Lücke hat er noch! Er enthält nämlich nichts über die Castellani-Collection von Antiken, Schmucksachen, Majoliken und Fayencen. Doch soll diesem Mangel durch einen Specialkatalog abgeholfen werden.

Erfreulich ist es auch, berichten zu können, daß wenigstens Lossow's gräßliche „Rattenjagd" aus der deutschen Ausstellung verjagt worden ist. — Unter den französischen Bildern möchte ich noch namhaft machen, von größeren Werken: Perrault's „Schlafende Schnitterin"; Luminais' „Geraubte Heerde", eine schön gestimmte Landschaft, mit mittelalterlicher Staffage; Prion's „Schule für junge Satyrn", hart in Farbe, aber gut in der Aktion; Pabst's „Elsässische Braut"; Delobbe's „Heimkehr vom Felde"; Munier's „Erfrischung", eine Idylle ungefähr in der Art Levy's; Yvon's Allegorie „Caesar"; Muraton's „Büßerin", warm und schön in der Farbe; Adam's „Inquisitionsscene", natürlich ein schauderhaftes Sujet, aber vortrefflich behandelt, zumal in der Beleuchtung; Edouard Zier's „Julia", und Poncet's „Sully, als Orestes". Von Landschaften und Marinen seien nachgetragen: die beiden Stücke von Jean Emile Renié, Guillon's „Nach dem Regen", Oudinot's gut gestimmte „Ebbe bei Villeville", Gaston Brnelle's „Fischerboote", ein sehr gutes Bild, Richner's „Reminiscenzen von Raincy", Buagnet's „Landschaft mit Rindern", Berthelemy's „Fischerboote, in See stechend", und Dameron's vortreffliche „Eichen von Grandmoulin". Als Kuriosität sei erwähnt Emile Breton's „Dorf im Winter", ringsum weißester Schnee, und mitten darin eine grell grün angestrichene Hütte (es könnte auch ein Eisenbahnwagen sein)! Einem loyalen Sachsen muß das Herz schwellen, wenn er seine Landesfarben so verherrlicht sieht. Unter den kleineren Figurenstücken sind für das Publikum zumal die ziemlich zahlreichen Bilder von Saintin sehr anziehend,

glatt, sogar geleckt, kalt und elegant. Auch ein großes Fruchtstück von Bideau verdient genannt zu werden, und ebenso die Blumenstücke von J. P. Lays, sämmtlich zwar in dem altmodischen, dekorativen Stile des 17. Jahrhunderts gehalten, aber trotzdem gut und anziehend. — Unter den österreichischen Bildern verdienen noch Minigerode's „Schlafende Nymphe", und Kuntz's „Sinnende Nonne" genannt zu werden. Auch fühle ich mich gedrungen zu gestehen, daß mir diesmal die Landschaften von Marie von Parmentier besser gefallen haben, als das erste Mal. — Sonst bleibt Alles beim Alten!

Spanien hat es sich zwar angelegen sein lassen, ein Anzahl großer moderner Bilder aus dem Besitzstande des Museums zu Madrid herüberzusenden, und man kann auch zugeben, daß seine Ausstellung, wenigstens soweit die Bilder in Betracht kommen, welche in Memorial Hall aufgehängt sind, sich so ziemlich auf dem Niveau der akademischen Tüchtigkeit hält, aber trotzdem ist die spanische Abtheilung kaum von größerem Interesse als die Ausstellungen der anderen Völker, und von Vollständigkeit kann bei ihr ebenso wenig die Rede sein, als bei jenen. Denn eine Sammlung spanischer Bilder, in der nicht ein einziges Werk von Zamacois und von Fortuny zu finden ist, darf natürlich auf Vollständigkeit keinen Anspruch erheben. Auch die allerneueste französisch-spanisch-römische Richtung, wie sie durch Escosura, Madrazo, Alvarez u. s. w. repräsentirt (und übertrieben!) wird, ist nur durch ein paar Bilder des Letztgenannten vertreten. Spanische Eigenart sucht man überall vergebens. Frankreich dominirt auch hier. — Unter den „akademischen Tüchtigkeiten", welche ich schon oben, als aus dem Madrider Museum stammend, erwähnte, ist eines der besten Bilder A. Vera's „Begräbniß des heiligen Lorenzo". Auch E. Cano's „Columbus zu La Rabida", Puebla's „Landung des Columbus", Casado's „Letzte Momente Ferdinand's IV.", Vallés' „Wahnsinn der Donna Juana" (technisch eines der hervorragendsten), und Mercadé's „Transferirung des heil. Franciscus von Assisi", sind achtbar. Es sind dies aber alles künstlerische Biedermänner, die in ihrer Ehrbarkeit im Grunde genommen nicht sehr interessant sind, trotzdem sie zur guten Gesellschaft gehören, und ihre Untadelhaftigkeit durch das akademische Siegel verbrieft ist. Gisbert's „Landung der Puritaner in Amerika" (aus Privatbesitz) gehört in dieselbe Klasse, ist aber noch dadurch interessant, daß die pilgernden Puritaner wirklich so ausgesehen haben könnten. Das Bild unterscheidet sich mithin vortheilhaft von vielen anderen Bearbeitungen desselben Sujets, in denen die strengen Betbrüder gewöhnlich eher Theaterbanditen als puritanischen Heiligen ähnlich sehen. Ein Maler ganz anderer Art ist E. Lucas, der in einigen fast brutalen Skizzen, z. B. „Auto-da-Fé", und „Bürgerkrieg", an Goya's Radirungen erinnert. In seinen ausgeführten Bildern ist er dagegen weniger als mittelmäßig. Daß die neueste Richtung durch Alvarez spärlich vertreten sei, habe ich schon berichtet. An die gehaltenere und gehaltvollere Richtung von Zamacois schließt sich, einigermaßen wenigstens, E. Mélida aus Madrid an. Beachtenswerth, obgleich etwas trocken, sind die Innenansichten von Gonzalvo aus Madrid, so z. B. die Ansicht aus der Kathedrale zu Saragossa. Die Landschaft scheint man in Spanien ganz zu vernachlässigen. Nennenswerth sind nur zwei Bilder von D. Carlos Häes, zwar recht effektvoll, aber ziemlich roh und kalt in der Farbe. — Auch eine Anzahl alter Bilder weist die spanische Ausstellung auf, unter denen Namen wie Murillo, Morales, Ribera, Giordano und Velazquez nicht fehlen. Ob die Bilder echt sind, mögen die Kenner der spanischen Schule unterscheiden. Der Murillo ist jedenfalls kein gutes Bild, und wer nur das prachtvolle Porträt von Velazquez im Bostoner Museum aus der

Sammlung des Herzogs von Montpensier gesehen hat, der wird höchst wahrscheinlich über das hier ausgestellte Porträt den Kopf schütteln. Doch wie kann ich wagen, zu zweifeln? Das Bild muß echt sein, denn seine Besitzerin, die Comtesse Antonia du Mazuel, will sich von ihrem Kleinod nicht trennen, es sei denn, daß man sie durch die Summe von $ 25.000, über den herben Verlust tröste! Wie tief der Yankee noch steht, ist daraus zu ersehen, daß sich noch keiner gefunden hat, der Willens wäre, die Bagatelle für das vielleicht 18 Zoll hohe Bildchen zu bezahlen. — Eine weitere Collection alter spanischer Bilder ist erst vor Kurzem angekommen, zur Zeit aber noch nicht ausgestellt.

Einen eigenen Katalog hat Spanien bis jetzt nicht aufgegeben.

Da ich mich kurz fassen muß, wenn sich dieser Bericht nicht in's Unendliche ausspinnen soll, so will ich mich bei Besprechung der belgischen Bilder so ziemlich darauf beschränken, die schon oft erhobene Klage über Unzulänglichkeit abermals zu erheben. Diese stereotype Klage ist freilich langweilig, für mich ebenso wohl als für den Leser, aber da sie dem langweiligen Eindruck der Ausstellung genau entspricht, so ist sie am Platze. Der Leser hat vor dem Berichterstatter nur das voraus, daß er sich blos ein paar Minuten lang in seinem bequemen Sessel zu langweilen braucht, während der arme Berichterstatter sich Tage lang bei 90 bis 100° Fahrenheit die Beine müde laufen und stehen mußte, um endlich doch immer und immer wieder zu demselben langweiligen Resultate zu kommen. Eine Repräsentativ-Ausstellung belgischer Bilder, und kein Gallait, kein Leys, kein Bièfve, kein Schaefels, nicht einmal ein Coomans darunter! Nic. de Keyser nur durch zwei flaue, seines Rufes nicht würdige Werke, „Dante und die Mädchen von Florenz" und „Rebecca", vertreten, Pauwels nur durch sein für Herrn W. S. Stewart gemaltes großes Bild, „Die neue Republik", in der amerikanischen Leihausstellung! Denn daß ein Maler von Pauwels' Ruf die unter seinem Namen ausgestellte „Feuersbrunst in Ruhla" gemalt habe, glaubt man nur auf die ganz ausdrückliche Versicherung des belgischen Kataloges hin. Dabei läßt sich nicht leugnen, daß sich unter den belgischen Bildern manche recht gute befinden, so z. B. Carabain's Architekturbilder, David Ceol's „Im Weinberge des Herrn" (ein Diener im Weinkeller), de Franchimont's „Fruchtstück", de Groux's „Der Erlöser" (wie es scheint, eine Skizze zu einem größeren Bilde), Tschaggeny's „Pferd in einem brennenden Stalle"; Wittkemp's „Parisina", sowie die Landschaften von de Beughem, de Schampheleer, van Luspen (zumal sein „Vor dem Sturm"), Weber u. s. w. Im Großen und Ganzen aber könnte man fast versucht sein zu glauben, die Sammlung sei hauptsächlich darauf berechnet, zu beweisen, daß man drüben doch recht herzlich schlecht und geistlos malen, und trotzdem allerlei Auszeichnungen bekommen kann. Der gut redigirte Katalog, der freilich für viele Leute unbrauchbar wird, da er französisch abgefaßt ist, läßt es sich nämlich angelegen sein, bei jedem Künstler, nebst Geburtsangabe und Nennung des Meisters, ein genaues Verzeichniß der ihm ertheilten Orden, Medaillen u. s. w. hinzuzufügen. Das ist allerdings ganz interessant, da aber die Auszeichnungen zu den ausgestellten Werken passen wie die Faust auf's Auge, so ist man gezwungen anzunehmen, daß entweder viele Künstler sich ein Vergnügen daraus gemacht haben, ihre schlechtesten Erzeugnisse herüber zu schicken, oder — daß es bei der Medaillenvertheilung nicht immer mit rechten Dingen zugeht! — Als interessantes Anhängsel zu der Ausstellung der Werke belgischer Maler sei noch der Photographien nach den Bildern von Wiertz gedacht. Welche Henkers- und Wollüstlingsphantasie!

(Fortsetzung folgt.)

Der Michel-Angelo-Saal im Louvre.

Mit einem Holzschnitt.

Der Michelangelo-Saal, schon früher eine Zierde der nicht eben zahlreichen Sammlung von Skulpturen aus dem Mittelalter und der Renaissance, die im südlichen Hofe des Louvre vereinigt ist, hat einen bedeutenden Zuwachs erhalten und wurde, nachdem er einige Monate hindurch behufs Aufstellung desselben geschlossen war, kürzlich wieder eröffnet. Von den Kunstschätzen, die er jetzt enthält, ist am auffallendsten ein Monument, das man in Museen zu erblicken sonst nicht gewohnt ist: das abgelöste Portal des Palazzo Stanga in Cremona, welches noch bis zum vorigen Jahre an Ort und Stelle seinem ursprünglichen Zwecke gedient hat. Ein Kunstliebhaber aus Marseille, Herr Waisse, hatte es im Jahre 1875 gekauft und mit großen Schwierigkeiten nach Paris gebracht; von ihm erwarb es der Staat um 80,000 Francs für das Louvre und außerdem wurden bei 20,000 Francs verausgabt, um das Monument aufzustellen. Dies ist in würdiger, angemessener Weise geschehen, indem man sich an die Bestimmung desselben hielt, und heute schreitet man durch den hohen, schön gewölbten Bogen des Portals wie durch eine monumentale Thür aus dem Michelangelo-Saale in die benachbarte Salle de Michel Colombe. Außer dem architektonischen ist auch der malerische Effekt bedeutend, mit welchem das reichskulptirte, im Laufe der Jahrhunderte durch eine gesättigte, goldigbraune Patina in einen warmen Ton gesetzte Marmorportal von der rothbraunen Wand sich abhebt; dieser malerische Effekt wird sich noch bedeutend steigern, wenn einmal die Decke des Saales den ihr zugedachten Farbenschmuck erlangt haben wird.

Nicht mit Unrecht behauptet der Konservator der Sammlung, Herr Henry Barbet de Jouy, welchem man die treffliche Aufstellung des Monuments jetzt ebenso zu danken hat wie früher das geschmackvolle Arrangement der Apollogalerie im Louvre, in dem Nachtrage zu seinem offiziellen Kataloge, daß dieses Portal „eines der reichsten Beispiele der dekorativen Kunst sei, wie sie in Nord-Italien von den in der Schule Donatello's herangezogenen Bildhauern unter dem Einflusse Mantegna's gestaltet wurde"; er hätte noch beifügen können, daß es zugleich ein Beispiel ist für jene unerschöpfliche Fülle der Phantasie und jene verschwenderisch hingestreute Erfindungskraft, die dem Cinque-Cento zu eigen gewesen, und die wir selbst an Künstlern untergeordneteren Ranges gleich denen, die das Thor des Palazzo Stanga skulptirt haben, heute bewundern müssen. Seine Entstehung verdankt dasselbe der Familie Stanga, welche bis in's 11. Jahrhundert hinaufreicht und unter den vornehmen Familien Oberitaliens einen hervorragenden Platz einnahm. Ohne Zweifel wurde das Portal von Christoforo Stanga, Geheimschreiber des Ludovico Moro, zu einer Zeit bestellt, wo die Familie auf den Gipfel ihrer Berühmtheit und ihres Reichthums gelangt war. Das Portal erinnert durch seine Verhältnisse an die Formen des römischen Triumphbogens. Der Vorbau ist von zwei Halbsäulen flankirt, welche auf dreieckiger Basis ruhen; die Säulenkapitäle tragen ein Gesims, das aus einem breiten Fries zwischen zwei Karniesen besteht. Eine weitere architektonische Beschreibung ist überflüssig, da die beigefügte Abbildung das Monument deutlich vergegenwärtigt. In der Hauptsache bringt es die verschiedenen Episoden aus dem Leben des Herkules, welchem der Sage nach die Stadt Cremona ihre Gründung verdankt, zur Darstellung. Der Held nimmt zur linken Seite des Portals eine der hervorragendsten Stellen ein; rechts befindet sich Perseus, welcher ganz nach der Art des 15. Jahrhunderts kostümirt und bewaffnet ist und vielleicht die Züge eines Stanga, wahrscheinlich aber die des Ludovico Moro trägt, welcher nicht blos Herzog

von Mailand, sondern auch Herr von Cremona war. Die Legende des Herkules nimmt einen großen Raum im Monumente in Anspruch: die dreieckigen Basen der Halbsäulen, die Pfeiler rechts und links und einen Theil der Karniese. Der Künstler hat die hervorragendsten Ereignisse aus dem Leben des Halbgottes gewählt: den Kampf mit Antäus, die Tödtung der lernäischen Schlange, des nemäischen Löwen und der stymphalischen Vögel; er hat ferner den Herkules im Nessushemde, in den Banden der Omphale und schließlich, in zwei Medaillons, die Entführung der Deianira und die Erziehung des Helden zur Darstellung gebracht. Im Uebrigen sind andere mythologische Scenen, beispielsweise: Apollo und Marsyas, sowie tanzende und musicirende Figuren dargestellt. In vier Medaillons finden wir auch Profilbilder der römischen Kaiser Tiberius, Nero, Galba und Vespasian, dann zweier Personen, die wahrscheinlich Mitglieder der Familie Sforza waren. Die Ornamentik ist, wie erwähnt, von einem geradezu maßlosen Reichthum. Kindergruppen, Züge von Centauren, Sphinxen und Chimären, allegorischen Figuren, Vögeln, Blatt- und Blumenwerken, Alles das drängt einander in verschwenderischer Fülle und vermengt sich mit mythologischen Scenen und historischen Darstellungen.

Viel besprochen und bestritten ist die Frage nach dem Urheber dieses großartigen Monumentes. Unserer Ansicht nach muß der Name des Bramante Sacchi, welchen der Graf Cicognara in seiner Geschichte der italienischen Skulptur angegeben hat, beseitigt werden. Der genannte Autor stützt sich dabei blos auf die Angabe des Abbé Dragoni, welcher selbst blos das Bresciani'sche Manuskript abgeschrieben hat. Die höchst interessanten und sehr gelehrten Untersuchungen Courajod's, der zu den Konservatoren des Louvre gehört, haben dargethan, daß kein Mitglied der Familie Sacchi den Namen Bramante getragen hat. Cicognara hatte demselben Bramante auch den Sarkophag der heiligen Marcellinus und Petrus und die vier Statuen der Patrone Cremona's, welche in der Nische der Domfaçade sich befinden, zugeschrieben. Nun hat aber Courajod bewiesen, daß diese Arbeiten anderen Künstlern zugehören, deren Namen er auf Grund von untrüglichen Urkunden sichergestellt hat. Ein Vertrag vom Mai 1506 stellt außer Zweifel, daß der Künstler des gedachten Sarkophages Benedetto Brioseo war; eine von Giuseppe Graselli publicirte Abrechnung beweist nicht minder klar, daß die erwähnten vier Heiligenstatuen von Giovanni Pietro Rhando herrühren. Nachdem Herr Courajod in dieser Weise die angebliche Autorschaft des Bramante Sacchi beseitigt hat, spricht er die Meinung aus, daß dieselbe den Brüdern Rodari zugehöre, den berühmten Bildhauern, die zu Ende des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts lebten. Dieser Ansicht schließen wir uns an. Man weiß nämlich, daß die Brüder Rodari an der Karthause von Pavia gearbeitet haben, und daß ihnen das linke Portal des Domes zu Como, sowie die schönen Fenster derselben Kirche, welche ihren Namenszug tragen, zuzuschreiben sind. Vergleicht man aber einzelne Partien der Façade der Karthause von Pavia und das Portal zu Como mit dem Thore des Palazzo Stanga, so läßt sich nicht verkennen, daß eine große Aehnlichkeit zwischen diesen Arbeiten besteht.

Die Dekoration zu Pavia ist offenbar in demselben Geiste wie die zu Cremona entworfen worden; beide Werke weisen den gleichen Reichthum an Details, einen Ueberfluß an Centauren beiderlei Geschlechts, an Fabelthieren und an phantastischem Blatt- und Arabeskenwerk auf; bei beiden finden sich Halbsäulen in Gestalt von Kandelabern, die durch Ringe in zahlreiche Segmente getheilt sind. Zwischen dem Portale zu Como und dem des Palazzo Stanga besteht übrigens noch eine andere sehr nahe Verwandtschaft. Stellt man sich nämlich im Geiste bald vor das eine, bald vor das andere Monument und studirt man ihren Totaleindruck mit einiger Aufmerksamkeit, so wird man geradezu betroffen von der Aehnlichkeit in dem Gesammtstile, in der Spannung der Bogen und in dem ganzen dekorativen Charakter. Man braucht blos bei dem Portale von Como die beiden inneren Pilaster mit dem Karnies und dem darüber lagernden Giebel losgelöst zu denken, und es stellt sich sofort das Thor von Cremona dar, natürlich mit Ausschluß des oberen Frieses. Zu Como hat der Künstler, dem Zwecke entsprechend, sein Monument durch einen Fries mit religiösen Darstellungen und Heiligen-Figuren bekrönt, während er in Cremona den Fries mit mythologischen Basreliefs schmückte. Im Uebrigen aber sind Grundgedanke und Ausführung offenbar gleich und von derselben Künstlerhand herrührend. In der Anordnung der Säulen, welche auf ganz gleiche Weise durch Ringe getheilt sind, in den



Portal vom Palazzo Stanga in Cremona, jetzt im Louvre.



Pilastern, Pfeilern, in der Uebereinanderstellung der Figuren, in den Säulenbasen, in dem Ansatze und in der Wölbung der Bogen, in den Medaillons, kurzum nahezu in allen Details tritt eine auffallende Uebereinstimmung hervor. Unter diesen Umständen handelt es sich nicht um eine flüchtige und zufällige Aehnlichkeit, um eine Analogie, welche dem Einflusse derselben Kunstströmung zugeschrieben werden könnte, auch nicht um Details, welche in einer Epoche modern waren und sich daher oft wiederholt haben mochten, sondern um eine unzweifelhafte Einheit der Inspiration und Ausführung, um eine derartige Einheit, welche für uns so viel bedeutet, wie eine unbestreitbare Unterschrift oder sonstige Signatur. Und aus diesen Gründen schließen wir uns unbedingt der Meinung des Herrn Courajod an.

Es wirft weiter die Frage auf, ob die Erfindung und die Motive ausschließlich geistiges Eigenthum der Brüder Rodari waren, oder ob dieselben nicht etwa zum Schmucke ihres Werkes bei Vorgängern und bei Genossen Anleihen gemacht haben. Uns scheint offenbar Letzteres der Fall zu sein. Das Monument verräth vor Allem den Einfluß Mantegna's und Donatello's. Der Erstere war ein so überlegenes und bewundertes Kunstgenie, daß die Nachahmung seines Stiles sich gleichsam von selbst allen zeitgenössischen Künstlern aufdrängte. Der Ruhm Donatello's war jedenfalls nicht geringer, und namentlich in den Kindergruppen haben die Brüder Rodari sich durch den Florentiner Meister inspiriren lassen, welcher das treffliche Basrelief des heiligen Antonius von Padua gegossen hatte. Ueberdies aber haben sie noch aus vielen anderen Quellen geschöpft. Der Kampf der Lapithen und Centauren, welcher die Mitte des Frieses einnimmt, ist eine genaue Kopie nach Caradosso, dem Urheber der Basreliefs an dem silbernen Tintenfasse, welches zu Ende des 15. Jahrhunderts so berühmt war. Saba di Castiglione spricht davon in seinen „Ricordi" als von einer „göttlichen Arbeit". Johann von Aragon bot dafür die damals ungeheure Summe von 1500 Goldgulden. Dieses „göttliche" Tintenfaß ist verloren gegangen, aber wir kennen es genau aus der Beschreibung, welche Ambrogio Leone in seinem Werke „De nobilitate rerum" giebt und noch besser aus einigen Bronzeabgüssen, die zur Zeit des Caradosso nach dem Originale gemacht worden sind. Mehrere dieser Bronzeplatten befinden sich heute in Pariser Privatsammlungen, und es war uns vergönnt, dieselben genau zu studiren. Eins dieser Basreliefs ist offenbar von den Künstlern des Thores zu Cremona kopirt worden. Einem andern kleinen Basrelief des Caradosso haben sie die Darstellung des Herkules, der das Nessushemd anlegt, entnommen. Drei andere Figuren sind der Reversseite einer Medaille auf Franz von Gonzaga, Herrn von Sabionetta entlehnt. Die Gruppe von Apollo und Marsyas ist nach einem berühmten antiken Cameo gearbeitet, der sich im Besitze von Lorenzo Magnifico befand. Außerdem scheint uns unzweifelhaft, daß die Brüder Rodari auch bei einem bekannten Kupferstecher der Epoche, bei Zoan Andrea, eine Anleihe gemacht und wenigstens theilweise nach dessen Vorbild die Pilaster und Halbsäulen des Thores hergestellt haben. Dieser Eklekticismus schadet unbestreitbar dem allgemeinen Eindrucke und der Harmonie des Ganzen. Die einfache strenge Linienführung, die Einheit der Dekoration und den reinen Geschmack muß man wohl in diesem Meisterstücke reicher Ornamentik vermissen; die Figuren und dekorativen Motive sind oft ohne Verbindung und ohne Zusammengehörigkeit neben- und übereinander gesetzt, so daß sie den Ueberblick im höchsten Grade erschweren; viele Details ziehen die Aufmerksamkeit des Beschauers derart auf sich, daß der Gesammteindruck gestört wird; Einzelnes ist überdies undeutlich und konfus. Daher kommt es, daß man durch das Portal des Palazzo Stanga überrascht und geblendet wird; daß man aber vor demselben nicht jenes reine Entzücken empfindet, wie etwa vor den Portalen des St. Marcusspitals in Venedig, der Confraternità di S. Bernardino in Perugia, der Kirche der Santa Maria Novella in Florenz oder vor dem Triumphbogen des Alfons von Aragon zu Neapel. Vor diesen letzteren Monumenten befinden wir uns im Angesichte der strengen und reinen Kunst, die ihre vornehme Schönheit den richtigen Verhältnissen und der Selbstbeschränkung des Künstlers im Ornamente verdankt. Das Thor von Cremona aber zerstreut die bewundernden Blicke des Beschauers, und die Details, welche dieselben auf sich ziehen, lassen einen reinen Gesammteindruck nicht zu.

Gemeiniglich wird die Entstehungszeit dieses Thores in das Jahr 1490 verlegt. Wir unsererseits glauben, eine etwas spätere Zeit annehmen zu müssen. Ohne Zweifel hat die lom

bardische Kunst seit Beginn des 15. Jahrhunderts schon einen gewissen dekorativen Luxus erlangt, und wir finden mehrere Beispiele eines geradezu verschwenderischen Reichthums in dieser Beziehung; dennoch aber ist uns vor dem Jahre 1500 kein lombardisches Kunstwerk bekannt, welches eine solche üppige Ornamentik wie das Thor des Palazzo Stanga aufzuweisen hätte. Diese Ueberfülle von Bildhauerarbeit und von raffinirter Ausschmückung des Raumes, welche keine leere Stelle übrig läßt und dem Auge keinen Ruhepunkt bietet, gehört nicht der Jugendepoche der Kunst, sondern einer Zeit an, die bereits den Keim des Verfalles in sich birgt. Demnach glauben wir, daß unser Thor eher in den ersten Jahren des 16., als in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden sei, und weisen darauf hin, daß die Brüder Rodari noch im Jahre 1513 an dem Portale zu Como gearbeitet haben.

* * *

Außer dem Thore des Palazzo Stanga enthält der Michelangelo-Saal nunmehr 13 Basreliefs italienischer Arbeit aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, welche von Herrn His de la Salle dem französischen Nationalmuseum großmüthig geschenkt worden sind. Der genannte Kunstfreund hat bereits mehrmals die außerordentliche Freigebigkeit bewiesen, sich von seltenen Kunstschätzen zu Gunsten öffentlicher Sammlungen: des Louvre, der École des beaux-arts, der Museen von Alençon, Orléans und Dijon zu trennen, und wir wissen, daß er bereits jetzt, zu seinen Lebzeiten, alle Kunstgegenstände, die seine überaus werthvolle Sammlung bilden, mit dem Stempel des öffentlichen Museums versehen hat, welchem er dieselben letztwillig zugedacht hat. Die Bronzen im Michelangelo-Saale sind von höchstem Interesse und fast durchweg von tadelloser Erhaltung. Eine bloße Aufzählung derselben genügt, um die Bedeutung des Geschenkes hervortreten zu lassen, welche das Louvre dem Herrn His de la Salle neuerdings verdankt. Die zwölf Bronzen stellen dar:

1) Ein Porträt des Leone Battista Alberti aus dem 15. Jahrhundert.
2) „Caritas" aus der Schule des Donatello.
3) „Pietà", dem Pollajuolo zugeschrieben.
4) „Grablegung" von Andrea Riccio.
5) „Madonna mit dem Kinde", von allegorischen Figuren umgeben, aus dem 15. Jahrhundert.
6) „Der Triumph des Amor" nach Petrarca, aus dem 15. Jahrhundert.
7) „Madonna mit dem Kinde", aus dem 15. Jahrhundert.
8) Profilbild eines Mannes, datirt 1497.
9) „Madonna mit dem Kinde" von Donatello.
10) „Die Geißelung Christi" von Donatello.
11) „Schäferscene", aus dem 15. Jahrhundert.
12) „Neptun und die Nymphe Amymone", aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts. — Das Basrelief in Holz stellt den Erlöser im Grabe, von den drei heil. Frauen umgeben, dar und ist eine venetianische Arbeit aus dem Ende des 15. Jahrhunderts; unstreitig ist es das bedeutendste Werk der ganzen Sammlung.

Die herrlichen, unvollendeten Statuen Michelangelo's: der gefangene Sklave und der eingeschlafene Sklave, ohne Zweifel die bedeutendsten unter jenen Arbeiten des Meisters, welche nicht für einen gewissen Standort angefertigt wurden, bilden nach wie vor eine Zierde des Michelangelo-Saales; ebenso die bezaubernd anmuthige „Nymphe von Fontainebleau" von Benvenuto Cellini, ein großes Basrelief in Bronze, das zum Schmucke der Füllung eines Thorbogens im Schlosse von Fontainebleau bestimmt war, aber niemals dahin kam, sondern von Henri II. der Diana von Poitiers für ihr Schloß von Anet geschenkt wurde. So dürfte es denn außerhalb Italiens kaum eine Sammlung geben, wo man die italienische Renaissance in so interessanter und mannigfaltiger Weise vertreten sehen könnte, wie jetzt im Michelangelo-Saale des Louvre.

Paris, im Oktober 1876. **Charles Ephrussi.**

Einige Briefe von Nikolaus Guibal.

Mitgetheilt von Ferdinand Raab.

Als Goethe auf seiner Reise in die Schweiz Stuttgart und dessen Umgebung sowie die von Herzog Karl Eugen unternommenen Bauten besuchte, fand er sich durch dieselben eben nicht allzu sehr befriedigt. Die Zimmer nennt er „gemein vornehm“. So sehe man „auf einem gemein angestrichenen weißen Gypsgrunde viel vergoldete Architektur, die Thüren bei ihren schnörkelhaften Vergoldungen mit Leimfarbe angestrichen, die Guibal'schen Plafonds nach der bekannten Art.“

Nikolaus Guibal, dessen Deckengemälde hier gewissermaßen zum Gattungsbegriffe geworden, war der Sohn von Nikolaus Guibal aus Nimes, einem Bildhauer im Dienste des ehemaligen Königs von Polen und späteren Herzogs von Lothringen, Stanislaus, von demselben Nikolaus Guibal, dessen Statue Ludwig's XV. die Place royale zu Nancy ziert. Am 29. November 1725 zu Luneville geboren, empfing Nikolaus Guibal, der Sohn, hier seinen ersten Unterricht von Claude Charles. In seinem sechzehnten Jahre zu Paris angelangt, setzte er daselbst seine Studien vorerst unter Karl Natoire fort, bis er vier Jahre später Pensionär der königlichen Akademie wurde, an der er, drei Jahre nachher, den zweiten Preis gewann. Als ihm hierauf die strengere, seinem Alter nicht mehr angemessene Disciplin des Institutes unerträglich ward, ging er, wie die Einen sagen, angezogen durch den Ruf der Prachtliebe Karl Eugen's, wie die Anderen meinen, berufen durch diesen Fürsten, nach dem eben neu aufblühenden Stuttgart. Es war dies im Jahre 1749.

Nach drei Jahren, in denen der Herzog den werdenden Künstler in besondere Affektion genommen, erhielt Guibal die Erlaubniß, nach Rom zu reisen, theils um seine Studien zu vollenden, theils um einige Bildnisse alter Meister zu kopiren. Hier führte ihn sein gutes Glück mit Mengs, dem deutschen Raphael, zusammen. Er ward dessen „bester Schüler“ und treuester Anhänger. Als der Herzog bald nachher selbst in Rom eintraf, hatte Guibal die ihm gewordene Aufgabe so sehr zu dessen Zufriedenheit gelöst, daß ihm sein Urlaub verlängert und sein bisher sehr bescheidenes Gehalt auf die für jene Zeit nicht gewöhnliche Summe von jährlich siebenhundertfünfzig württembergischen Gulden erhöht wurde. Nachdem Guibal dem Markgrafen von Bayreuth, den Schwiegervater Karl Eugen's, in Rom als Cicerone gedient und ihn auf seiner Rückreise durch Oberitalien begleitet hatte, kam er im Jahre 1755 nach Stuttgart zurück, und trat nun förmlich in die Dienste des württembergischen Hauses, wo er jedoch mehr als Genosse denn als Diener desselben angesehen wurde.

Vorläufig erster Maler und Direktor der herzoglichen Galerie, wurde er, als Karl Eugen im Jahre 1761 eine Akademie der Künste gründete, zu deren Rektor ernannt. Als solcher zog er mit dem Hofe von Stuttgart nach Ludwigsburg, kehrte aber nach elf Jahren mit demselben wieder in die angestammte Residenz zurück, wo er, nach der Vereinigung der Akademie mit der berühmten Karlsschule, an dieser Professor wurde. Auch diente er bei den Hoffesten als Maitre de plaisir und entwarf für die feierlichen Akte in der Karlsschule und der Ecole des Demoiselles die Programme.

Seine Stärke war die historische und die allegorische Malerei. Von sechs Deckengemälden in der neuen Residenz zu Stuttgart gingen alle bis auf jenes im Treppenhause durch Feuer zu Grunde. In dem Lustschlosse am Berge, in dem Tempel der Verschwiegenheit und in der herzoglichen Kapelle zu Ludwigsburg sind die Verzierungen und Stuckatur-Arbeiten nach seinen

Zeichnungen. Das Billardzimmer auf dem Spielplatze verdankt ihm seinen Plafond. Auch zu Oppersheim und Mannheim befinden sich Gemälde von ihm, und die Kirchen zu Solothurn, zu Gmünd und zu Zwiefalten besitzen Altarbilder von seiner Hand.

In seinen letzten Lebensjahren vertauschte Guibal zu wiederholten Malen den Pinsel mit der Feder. Nachdem er schon früher, wie es scheint zur Abwehr gegen ihn erhobener Angriffe, sein Votum in Angelegenheit der Preisfrage: Ueber die Vorstellung Milo's von Kroton, veröffentlicht hatte, ein Votum, das dem später so gefeierten Dannecker den Preis zuerkannte, suchte er seinem Meister und Freunde, Raphael Mengs, in dem Éloge historique de Mengs, Paris 1781, 8⁰, ein Denkmal dauernder als Erz zu setzen. Ein Éloge de N. Poussin, peintre ordinaire du roi, Paris 1783, 8⁰, krönte die Akademie von Rouen mit einem Preise. Ihm selbst widmete nach seinem am 3. November 1784 erfolgten Tode Johann Jakob Heinrich Nast ein Programma in obitum N. Guilbaldi, pictoris primarii et artium professoris, Stuttgart, 1784, 4⁰.

Das Buch „Winckelmann und sein Jahrhundert", das unter den Auspizien Goethe's erschien, zählt Nikolaus Guibal namentlich jener Gruppe von Malern bei, von denen es da heißt: „Sie hatten ein blos zum Praktischen sich neigendes Talent. Das Ernsteste gleitete an ihnen ab, sie überließen sich ihrer Natur. Wohl erkannte man Mengs' Schule in ihren Werken, aber nicht aus der wohlverstandenen Zeichnung wohlerwogener Formen, sondern blos an hellen munteren Farben und dem herrschenden guten Ton im Allgemeinen."

Für so kühle Anerkennung der Kunsthistoriker wurde Guibal durch die enthusiastische Verehrung der Dichter entschädigt. Gotthold Friedrich Stäudlin, von so manchen in jenen Tagen als ein Ebenbürtiger Schiller's angesehen, apostrophirte ihn auf das wärmste. Christian Friedrich Daniel Schubart aber, der berühmte Gefangene von Hohenasperg, forderte ihn in folgenden Versen auf, die Herzogin Franziska zu malen:

O Guibal der mit Wasser oder Oel
So groß wie Mengs und Raphael
Bald Menschen bald den Himmel malt,
Der dort (in der Solitude) auf Carln herunterstrahlt
. . . .
. . male sie dem Ideale gleich,
Woran Apell, der Griechen Guibal, starb
Und sich im Götterreich Unsterblichkeit erwarb.

Weniger bedingt als das Lob der Kunstkritiker über Guibal, den Maler, lautete das über Guibal, den Lehrer: „Ich kenne wenige Menschen, sagt unter anderen Zeitgenossen Baron von Uexküll, selbst unter den so viel sprechenden Franzosen, von dem eindringlichen, reinen, klaren Vortrag mit einer so bedeutendem Mimik begleitet. Dabei war er eigentlich ein gelehrter Maler, besonders mit literarischen Kenntnissen seiner Nation ausgerüstet, so sehr als irgend ein französischer Künstler, und es schien, fast sei er noch mehr zum Dichter von der Natur bestimmt; da half er denn nun auch treffliche Schüler bilden, auch in anderen Kunstzweigen. Sonderbar und national war sein Vorurtheil, daß der Deutsche kein Feuer habe, daher wenn der Künstler wandere, er zuerst nach Paris solle, und dann erst nach Italien, wenn er dort welches geholt; in der Gemäßheit instruirte er auch seine Zöglinge."

Unter die ersten Schüler Guibal's, sowohl der Zeit als den Erfolgen nach, zählte Heinrich Friedrich von Füger. Im Jahre 1751 zu Heilbronn geboren, besuchte er bereits in seinem dreizehnten Jahre die Zeichenschule zu Ludwigsburg. Das Verhältniß der Schüler jener Anstalten von damals zu ihren Lehrern war ein wesentlich anderes, als das der akademischen Bürger von heute zu ihren Professoren. Es hatte einen sehr starken Beigeschmack vom Zunftwesen. Die Lehrjahre des Künstlers hatten mit denen des Handwerkers sehr viel gemein. Sie führten manches Ungehörige, manches Harte mit sich. Die Meister brauchten ihre Lehrlinge nicht selten zu den niedrigsten Handleistungen. Auch Guibal sprach man hiervon nicht ganz frei. So entstand und erhielt sich wohl auch die Tradition: daß dem jungen Füger, als er einst wieder einen Krug mit Gesundbrunnen eine Stunde weit hatte herbeischleppen müssen, die

Geduld riß, er den Krug vor der Thür des Meisters niedersetzte und die Flucht ergriff. Doch stimmt diese Tradition, wie es scheint, schlecht mit der Wirklichkeit. Guibal erkannte im ersten Augenblicke die schönen Anlagen Füger's. Rasch wurde er dem auch körperlich herrlich gebildeten und sittlich ernsten Jüngling nicht nur ein eifriger Lehrer, sondern mehr noch ein väterlicher Freund. Und dieser blieb er ihm bis an das zu frühe Ende seines Lebens, das ihn hinderte, seinen Schüler noch auf die volle Höhe seines Ruhmes zu begleiten. Die hier folgenden Briefe des ebenso geistreichen wie liebenswürdigen Lothringers kennzeichnen dieses Verhältniß in der anmuthigsten Weise.

I.[1])

Si tout est au mieux comme dit le célèbre Pangloss il étoit sans doute necessaire que je ne vous écrivisse pas plus tôt; mais si ce docteur Camard n'a pas raison il auroit été ce me semble un peu plus poli de ma part de répondre à l'obligeante lettre que vous m'avés adressée quelque tems après votre arrivée à Vienne[2]): quoiqu'il en soit mon cher ami, je vous écris à présent avec une parfaite sécurité que vous ne pesés pas mon amitié au poids minutieux de certains égards en général bannis du commerce des artistes: aussi les gens du bel aire disent-ils que nous ne sommes pas des plus polis; si cela est je dois bien être honteux! car il y a vingt cinq ans qu'on me donne des leçons de politesse (ici); mais il faut de la disposition à tout, et je suis né avec touttes les grâces du plus joli petit ours mal léché qu' on puisse voir et je doute à présent que je suis vieux que je puisse recouvrir ma moustache; eh bien laissons la comme elle est, et aimés la autant qu'elle vous aime — amen.

J'ai appris avec un vrai plaisir de votre reussite[3]) dont vous savés que je n'ai jamais douté et si vous aviés plus tôt suivi mes conseils vous aviés plus tôt joui de la gloire que vos talens vous acquérront.

M. Bayer[4]) nous a de plus appris que vous travailliés après un tableau rept. (représentant) la famille impériale[5]) et que vous vous disposiés à aller à Rome[6]), ah! mon cher ami, au moins ne faites pas à Vienne comme à Stuttgardt, ou les préparatifs de votre voyage ont duré deux ou trois ans: croiés moi vous êtes fait pour tenir une de premières places dans l'école du siècle et on mettra votre nom parmis ceux de plus fameux peintres, mais Rome, Rome — amen.

Le retour de S. a. S. notre gracieux souverain[7]) dans sa ville de Stuttgardt occupe tous les artiste, pour ma part je vais commencer un plafond pour une salle à manger qu'on va faire dans la chapelle catholique qui sera portée sur une autre aile du bâtiment. Ce plafond est de forme ronde et a vingt pieds de diamêtre. J'ai donné plusieurs programmes au sujet et sitôt que je saurai celui qui aura été choisi, je me mettrai à la besogne.

Je suis après à finir mes deux tableaux d'autel pour Soleure en Suisse.[8]) Je crois selon touttes les apparances qu'ils me rendront pas un mauvais effêt; au moins je n'oublie rien pour réussir autant qu'il est en mon pouvoir, il est vrai qu'il est diablement borné mon pouvoir.

Dans un de vos momens de loisir marqués moi un peu l'état de la peinture à Vienne, faites

---

1) An Füger in Wien.

2) Füger dürfte auf einer ihm von Guibal dringend empfohlenen Reise nach Italien im Jahre 1774 in Wien eingetroffen sein.

3) Durch den englischen Gesandten R. M. Keith, seinen Gönner aus den Dresdener Lehrjahren, und durch den Akademie-Rath Edlen von Birkenstock, seinen Confessionsgenossen und den vertrauten Diener Kaiser Josef's, wurde Füger dem damaligen Protektor der Akademie der bildenden Künste, dem Fürsten Kaunitz, empfohlen und durch diesen der Kaiserin-Königin und dem Kaiser vorgestellt. Eine Kopie der Dresdener Magdalena von Correggio war hierbei sein künstlerischer Empfehlungsbrief.

4) Beyer, Wilhelm geb. zu Gotha 1729, als Professor an der Karlsschule ein Kollege Guibal's, dann Hofstatuarius zu Wien, wo er 1796 starb. Seine Frau Gabrielle, geborene von Bertrand, eine gesuchte Pastellmalerin, war eine Landsmännin von Guibal.

5) Dieses Bild, die verwittwete Kaiserin Maria Theresia mit ihren Kindern vorstellend, gehörte, in einen Zierrahmen von grünem Porcellan gefaßt, zur Zeit des Ablebens von Füger, nach einem vorliegenden Recipisse, der k. k. Gemälde-Gallerie im Belvedere zu Wien.

6) Wohl schon in der Hoffnung an das im Jahre 1776 wirklich erhaltene Dekret als Pensionär des k. k. Hofes.

7) Karl Eugen von Würtemberg.

8) Die beiden Altarbilder in der Kirche St. Ursus.

moi connaître les artistes qui s'i distinguent, le genre de leur talent, enfin écrivés moi une lettre d'artiste, vous n'en pouvés pas écrire à personne qui en fasse plus de cas que moi.[1])

Lorsque vous serés prêt à partir pour Rome, quoique vous n'aiés besoin de rien, si une lettre pour mon ami Maron[2]) peut vous faire plaisir je vous l'enverrai aussitôt et pour quelque autre ami aussi.

Mon epouse et ma belle soeur sont sensibles à votre souvenir, elles vous assurent touttes deux de leur civilités et moi de touttes mon éstime et amitié. C'est dans ces sentimens que je suis mon cher ami votre serviteure et ami

Stuttgardt ce 15. Juillet 1775. N. Guibal.

II.

Stuttgardt ce 17. Mai (überschrieben Juin) 1776[3])

J'ai a vous remercier mon cher ami de ce que vous avés bien voulu donner au jeune M. Dertinger[4]) des craions pour mon compte. Je vous en remercie d'autant plus que je ne savois rien de l'affaire et que sur l'éxposition de mon nom seul vous aviés été si honnête que de remplir sa réquisition, sans qu'il vous présente de ma part un mot de lettre comme cela se devoit naturellement: voici en deux mots de quoi il est question: M. Hopfengärtner[5]) avoit chargé M. Dertinger de lui apporter de Vienne de bons craions rouges et noirs pour ses enfants à qui il fait etudier le dessein. Comme M. Dertinger n'est point versé dans ces sortes d'emplettes il s'adressa à M. Oeulchens, qui lui dit que vous seul pouviés lui procurer ce qu'il désiroit, et que si il vous faisoit cette demande en mon nom, il étoit persuadé que vous ne balanceriés pas un moment à lui procurer tout ce dont il auroit besoin etc. A mon retour de Suisse on m'a appris combien je vous avois d'obligation. Recevés en donc mes remercimens et soyés sûr que je serai toujours charmé de trouver l'occasion de vous en témoigner ma gratitude.

J'ai appris avec un sensible plaisir l'admission que S. M. i. et r. avoit fait de vous pour un de ses pensionnaires.[6]) Je ne connais pas le mérite des autres mais je suis sûr que vous ferés honneur au choix de l'Impératrice Reine, vous voilà à présent sur le chemin de la gloire, tâchés de ne pas laisser échapper la fortune qui vous y a conduit, car quelque fois cette capricieuse nous abandonne dans le moment que nous croions la mieux tenir, mais que dis-je est ce à un homme comme vous à avoir peur de l'inconstance des choses? non mon ami non — à votre retour de Rome quelque riche héritière vous enveloppera de son opulence et se gratifiera d'avoir couronné les feux d'un homme qui possède tous les talens physiques et moreaux: au moins mon ami lorsque vous serés à Rome ne prodigués pas les physiques, car c'est un pais ou l'on trouve de la besogne à faire, mais laissons là le badinage et parlons d'autre chose plus essentiele.

Vous m'obligerés sensiblement si il n'i a point d'inconvenient, à m'envoier un petit croquis du tableau que vous avés présenté à l'Impératrice Reine et un du tableau de famille mais seulement des croquis pittoresques; de plus voudriés vous bien m'envoier quatre liures de ce craion rouge composé savoir deux liures de couleur rouge naturel de la sanguine en pierre et deux liures de couleur un peu plus foncée en cramoisy, de plus deux liures de craion noir, pris chez l'homme dont l'adresse est ci jointe et choisi de votre main.

Vous m'en marquerés le montant que je vous ferai paier subito par le moien de M. de Bissy, directeur du lotto, qui a une correspondance diréete à Vienne.

J'ai porté mes tableau en Suisse et j'ai eu lieu d'être content de leur succès. Je ne peux pas nier qu'il n'i ait dedans quelque chose, qui n'est pas mal. J'ai travaillé en concurrence avec Domenico Corvi,[7]) habile peintre romain, pour le quel vous trouverés ici deux mots. Voilà aussi pour mon cher Maron et si vous avés besoin de quelqu'autre chose de moi commandés.

---

1) Briefe dieses Inhaltes von der Hand Füger's fanden sich in dem Nachlasse des Kupferstechers Johann Gotthard von Müller, eines Schülers von Guibal. Nach einer freundlichen Mittheilung des Enkels von Johann Gotthard v. Müller, Karl Müller, sind diese Briefe jedoch leider nicht mehr vorhanden.

2) Maron, Anton, geboren 1723 zu Wien, Mitschüler Guibal's bei Raphael Mengs, starb 1808 zu Rom.

3) An Füger in Wien vor seiner Abreise nach Rom.

4) Die Familie der Chevalier's Dertinger stammt aus Münster. Carl Fr. Dertinger, Lorchischer Pflegerssohn, war ein Schüler Guibal's und wohl ein Bruder des hier Genannten.

5) Hopfgärtner, Philipp Fr., Leibmedicus des Herzogs.

6) Diese Auszeichnung war für Füger eine um so größere, als er weder als Schüler der Akademie noch auch nur als Oesterreicher darauf Anspruch hatte. Mit Füger zugleich waren der Geschichts- und Porträtmaler Franz Linder aus Kärnten und der Bildhauer Franz Zauner aus Tirol als Pensionäre in Rom anwesend.

7) Corvi, Dominico, geboren 1723, gestorben 1803, letzter Meister der altrömischen Schule und „erster Kunstmaler" Pius' VII. In Beurtheilung der Altarbilder in der St. Ursus-Kirche zu Solothurn hat die Nachwelt wohl zu seinen Gunsten gegen Guibal entschieden.

Müller[1]) mon écolier vient d'être couvert de gloire par son admission à l'académie roiale de Paris. C'est effèctivement un habile homme et je crois le premier de ce tems dans le portrait; il reviendra ici au commencement d'Octobre pour établir une école de gravure, et nous avons dans l'académie militaire des jeuns gens qui promettent beaucoup pour ce talent par la précision dont ils ont copié à la plume des gravures de grands maîtres. Adieu mon cher Füger aimès toujours votre vieux ami et croiés le tout à vous

N. Guibal.

Si vous voiés Mrs. Beyer et Ouelchens faites leur mes complimens.

III.

Stuttgardt ce 17. Juin 1779[2]).

Mille choses m'ont empêché mon cher Füger de répondre plus tôt à vos lettres, mais comme la correspondance de deux amis n'a pas besoin d'une exactitude chronologique lorsque ces retards là n'entrainent aucun inconvênient que celui de mériter le titre de négligent, on passe l'eponge là dessus et tout est dit.

Vous ne serés point imprimé mon cher ami malgré l'envie que les fornisseurs de matières des Gazettes litteraires en avoient; et je ne vous avois ecrit à cette occasion que pour savoir à quoi m'en tenir étant plus qu'à moitié persuadé que vous n'approuveriés pas un projet qui n'étoit practicable qu'à un certain point. Je ne vous dis, ni ne vous dirai rien du tableau que vous faites pour S. M. impériale[3]) et en voici la raison. C'est que je vous prie ou vous ordonne, si il le faut mon ami. de m'en envoyer une pensée sur une feuille de papier à lettre et là dessus point de refus je vous en prie: car comme je connois la noblesse des vos idèes, et la facilité que vous avés de les mettre à execútion ce la ne peut faire qu' un excellent ouvrage, encor une fois une petite esquisse et point de réplique.

Je vous envoie l'extrait de la lettre de M. d'Alberg[4]) et vous (verrez) qu'il ne dependra pas de lui ni de ses amis que le cher Müller[5]) ne soit à l'abri des calomnies: mais aussi cher Füger dites lui, qu'un peu plus de prudence dans ses discours ne gatera rien. Car encor que ce ne soit pas la vertu principale ni des peintres ni des poëtes, il ne faut pas pour cela la négliger si totalement, que nos ennemis puissent avec quelqu' apparence de vérite nous tácher d'ingratitude ou de satire envers nos bien faicteurs et malhereusement comme vous savés, qu'on ne vient presque jamais aux explications, la calomnie a dautant plus de facilité; qu'elle est toujours enveloppée du mistère et de plus comme remarque fort judicieusement un auteur, on a beau, dit il, guérir des blessures que la calomnie fait la cicatrice parait toujours. J'aime véritablement Müller, il est honnête homme et je serois fâché qu'il lui arrivât des désagremens dans un tems où la fortune s'est déclarée si ouvertement pour Son S^me^ maître[6]), croyés moi mon ami ce n'est pas assès d'être bon faiseur de baume, il faut encor le savoir vendre, et trouver des personnes qui veuillent l'achepter.

Je suis désolé d'apprendre par une lettre de Bâle que la santé de mon cher, tres cher et respectable Mengs ne se rétablisse que très lentement.[7]) En vérité je donnerois beaucoup pour pouvoir encor le serrer dans mes bras et je gémis que des liens indissolubles me tiennent enchaîné; sans quoi mon cher ami, vous seriés obligé vous et Müller de faire venir à Rome du bon vin d'Orviette dont je suis diablement friand aussi; comment n'aîme-t-on pas le vin d'Orviette. Car il est si bon! Buvés en donc à ma santé et tâchés à force de récidive de la rétablir entièrement, puis qu'elle soit fort dérangée mon cher ami, tant par des ouvrages dont jai été accablé que par des chagrins que jai pris comme un sot, mais quel est l'homme sensible qui ne le soit pas dans le sens que je donne à la sensibilité? tout tient à l'amour propre, et ce ne que du plus au moins

---

1) Müller, Johann Gotthard von, 1747 zu Bernhausen unweit Stuttgart geboren, Gründer der Kupferstecher-Schule an der Karls-Akademie, gestorben zu Stuttgart im Jahre 1830.

2) An Füger in Rom.

3) Das Gemälde Füger's stellte den Kaiser Josef dar, den Pallas in den Tempel der Ehre führt. Ihm folgt der Genius der Wohlthätigkeit und über ihm schwebt Jupiter, der der Pallas befiehlt, wo sie den Kaiser hinführen soll. Im Vordergrunde ergreift ein Barde die Leyer.

4) von Dahlberg, Vice-Kammer-Präsident in Pfalz-Bayern.

5) Müller, Friedrich, genannt Maler Müller, Maler und Dichter zugleich, geboren 1750 zu Creutznach, lebte seit 1776 zu Rom, wo er auch 1825 starb. Sein Pinsel wie seine Feder waren gleichmäßig zur Karikatur und zur Satire geneigt.

6) Karl Theodor, Kurfürst von Pfalzbayern, den der eben zu Teschen geschlossene Friede so sehr begünstigte.

7) Mengs, Anton Raphael, 1728 geboren zu Aussig in Böhmen, starb am 29. Juni 1779 zu Rom.

avouons le; et sans cela nous ne serions que des êtres passifs sans énergie et consequemment inutiles à nos semblables et qu'est-ce aux yeux de la bienfaisance qu'un semblable individu? Rien, n'est ce pas?

Les éloges que vous faites de Müller me ravissent et ses talens dans l'histoire montreront à Mannheim si j'ai bien déviné, mais mon ami encouragés-le à dessiner et à peindre car vous savés que la meilleure idée mal rendu n'a plus rien de piquant, voilà ce qui (à mon avis) ce qui donne de l'avantage à la peinture sur la poésie sa soeur, c'est que quand le peintre est né excellent poët il lui faut trente années pour apprendre à écrire passablement ses pensées, ah mon ami que cet orthographe est difficile!

Ne pourroi-je pas mon cher ami, par votre moyen avoir un petit croquis de la main de chaque peintre que fleurissent maintenant à Rome, principalement de ces Messieurs de l'académie de France mes patriotes? tâchés mon cher ami de me procurer ce plaisir, et cet embellissement à mon cabinet, parlés mois franchement là — dessus. Je compose à présent quatre plafonds d'un genre nouveau pour moi, ils sont dans le goût antique qu'on nomme grotesque, melés d'animaux de fruits de fleurs d'ornemens etc. à l'imitation des loges de Raphaël, ils doivent étre exécutés par les élèves de l'académie militaire, cela me donne de la peine, il faut être practicien de ces sortes des choses, pour en faire quelqueune de bonne, mais quand on a fait ce qu'on peut, dit ce qu' on sait et donné ce qu'on a, ma foy on ne peut pas en conscience être obligé à d'avantage.

Adieu mon ami, qu'oique j'aie dans le commencement de cette lettres excusèe la négligence, songès que cela me regarde uniquement, car encor ne faut-il pas donner des verges pour se fouëtter.

Je suis avec une sincère affection et une vraie amitié tout à vous, mon cher Füger, croiés en

N. Guibal.

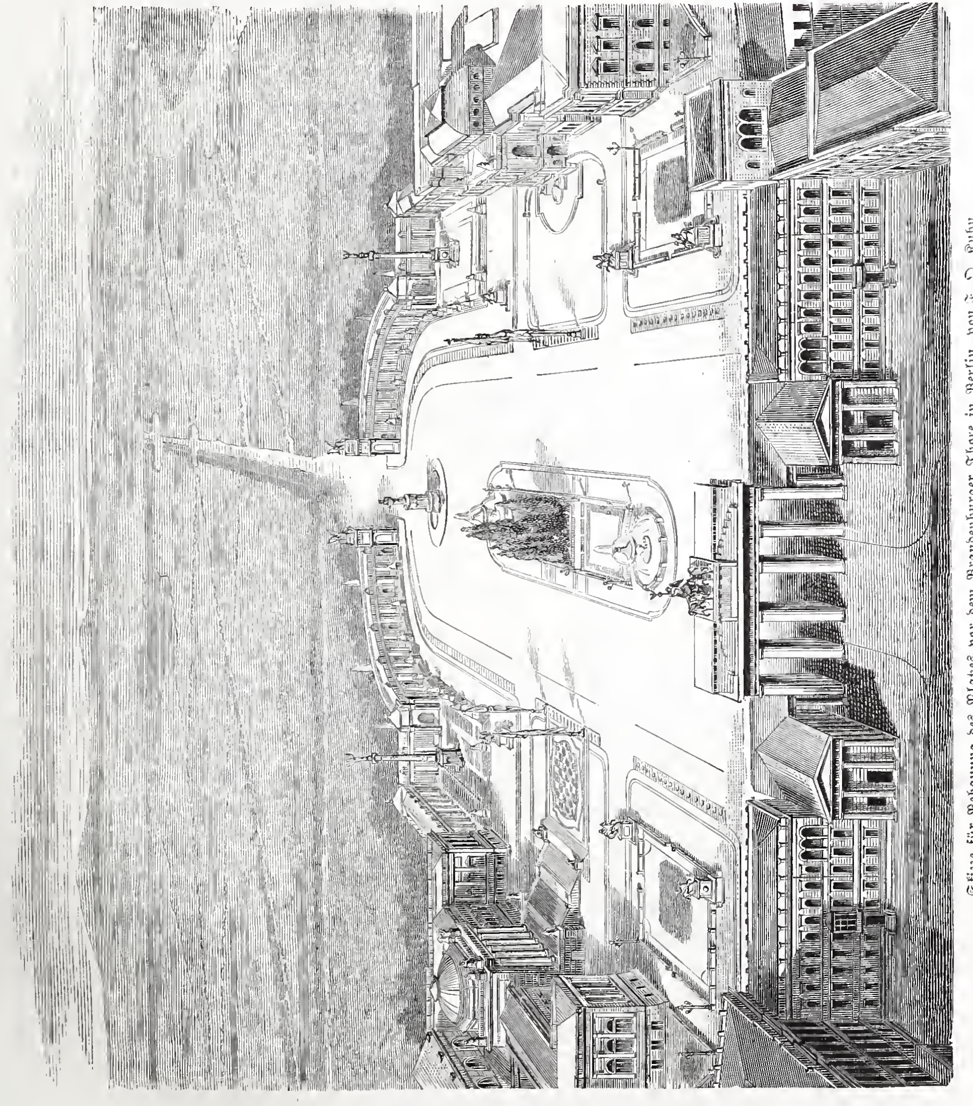
Ein Situationsprojekt für das neue Reichstagsgebäude zu Berlin.

Mit Illustrationen.

Fast gleichzeitig mit der Gründung des deutschen Reiches äußerte sich der Wunsch, ein des Reiches würdiges monumentales Gebäude für die Volksvertretung, ein Reichstagsgebäude zu schaffen. In einer Resolution vom 19. April 1871 sprach der Reichstag die Errichtung des Gebäudes als ein „dringendes Bedürfniß" aus. Sechs Jahre sind seit jener Resolution in's Land gegangen, ohne daß in dieser langen Zwischenzeit die Angelegenheit des Reichstagsgebäudes wesentlich weiter gediehen wäre.

Dreimal hat der Reichstag den Antrag der Reichsregierung abgelehnt, welcher die Westseite des Königsplatzes, den Grund und Boden des weitbekannten Kroll'schen Etablissements als die geeignetste Baustelle bezeichnete und verwendet wünschte. Auf die unter dem 8. April des Jahres 1875 erfolgte letzte Eingabe nebst ausführlicher Denkschrift des Reichstages, in welcher abermals der Platz Kroll abgelehnt und auf Ueberlassung des Lennéplatzes angetragen wurde, ist erst unter dem 20. October der Bescheid des Reichskanzlers ertheilt worden, und zwar sind in demselben die Vorschläge der vom Reichstag niedergesetzten Kommission völlig kurz und bestimmt abgelehnt worden. Die Reichstagskommission kann dem bevorstehenden Reichstage nur Bericht erstatten über diesen abfälligen Bescheid, der Reichstag hiervon formell nur Kenntniß nehmen. Ob die Reichsregierung es für angemessen halten wird, zum vierten Male den Platz des Kroll'schen Etablissements als den geeignetsten Bauplatz trotz aller gegenseitigen Vorstellungen vorzuschlagen, ob der neue Reichstag ihn zum vierten Male ablehnen oder ihn endlich doch annehmen wird, wer weiß es? Alles scheint fast zu der Vermuthung zu berechtigen, daß die Verständigung über den zu wählenden Bauplatz aus irgend welchen Gründen in die Länge gezogen, jedenfalls nicht in nächster Nähe liegen, und daß der Bau des Reichstagsgebäudes deutscher Nation die jetzige Architektengeneration kaum beschäftigen wird.

Es soll nicht der Zweck dieser Zeilen sein, eine eingehende Kritik zu üben über die Vorzüge und Nachtheile der so überaus verschiedenen Plätze, welche von den verschiedensten Seiten vorgeschlagen worden sind; es mag nur im großen Ganzen darauf hingewiesen sein, daß die Auffassungen über die nöthigen Eigenschaften des Bauplatzes in zwei Hauptströmungen gehen. Während die Einen es der Würde und dem politischen Range des deutschen Reichstages für nur angemessen erachten, dieses Gebäude möglichst in das pulsirende Leben der Reichshauptstadt zu setzen, es mit



Skizze für Bebauung des Platzes vor dem Brandenburger Thore in Berlin, von F. D. Kuhn.

Berlins monumentalen Gebäuden in Verbindung zu bringen und in diesem Sinne Plätze wie den der jetzigen Universitätsgebäude oder den der k. Akademie der Künste vorschlagen, legen Andere den Schwerpunkt für das zu errichtende Bauwerk in eine dekorative Verbindung von Architektur und größeren baumgeschmückten Platzanlagen. Als Charakteristikon dieser letzteren Auffassung möchten wir den Bauplatz Kroll bezeichnen, für dessen Annahme, trotz seiner erschwerten Verbindung mit dem eigentlichen städtischen Verkehr, die Reichsregierung so ausdauernd eintritt. Zwischen den beiden genannten Auffassungen sind aber auch Vorschläge vorhanden, welche die Vorzüge der genannten Auffassungen zu benutzen, ihre Nachtheile zu beseitigen wünschen. Die Bauplätze, welche in letzterer vermittelnder Richtung auch von Seiten der Reichstagskommission vor=

geschlagen werden, beschäftigen sich vorzugsweise mit den der Stadt am nächsten gelegenen Thiergartentheilen und den sich ihnen anschließenden oder mit ihnen in Verbindung zu bringenden Straßen, in erster Reihe der Lennéstraße, der zu verlängernden Jägerstraße und anderen.

In der That dürfte eine Verbindung von städtischem Verkehr mit Gartenanlagen und Wald für das zukünftige Reichstagsgebäude in allen Beziehungen als die zweckmäßigste und glücklichste zu begrüßen sein. Den Projekten, welche in diesem Sinne aufgestellt worden sind, schließt sich auch der Plan an, welchen wir diesen Zeilen in einem Holzschnitt beifügen und wegen seiner originalen wie künstlerischen Vorzüge einer Beachtung in weiteren Kreisen empfehlen möchten.

Der Plan des Berliner Architekten F. O. Kuhn verdankt seine Entstehung einer vom Berliner Architektenverein im vergangenen Winter für seine Mitglieder ausgeschriebenen Konkurrenz, welche eine Forumanlage am Königsplatze zu Berlin zum Ziele hatte. Da der Verfasser eine Umgebung der die Mitte des Königsplatzes einnehmenden Siegessäule bei ihren so gewaltigen Dimensionen mit Gebäuden für ungeeignet oder wenigstens ungünstig hielt, so verfolgte er, abweichend von dem Programme, den Gedanken, direkt an das Brandenburger Thor das Reichs-



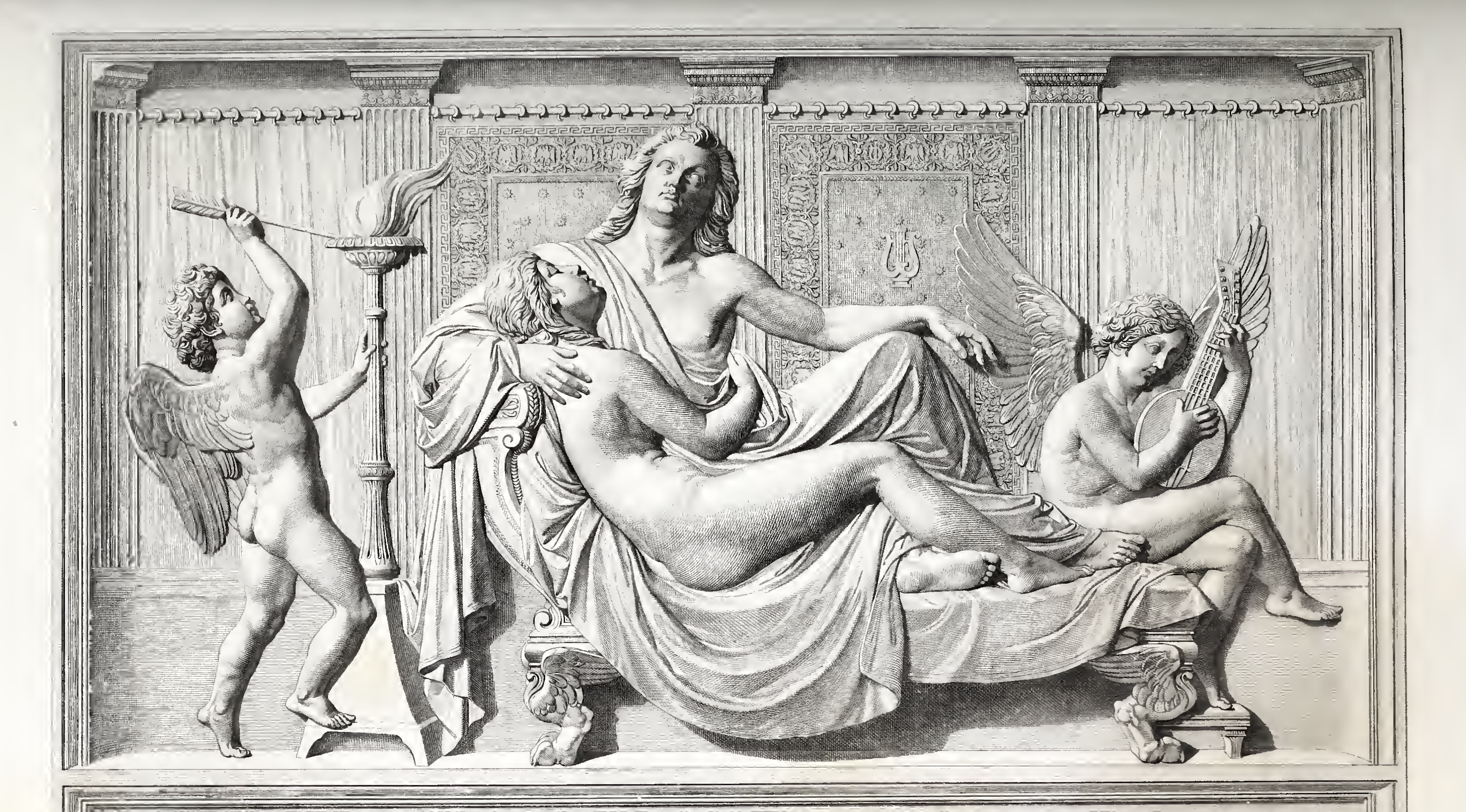
Situation des Projekts zu einer Forumanlage vor dem Brandenburger Thore in Berlin.

tagsgebäude anzuschließen, und diese Arbeit erregte in dem Grade die Aufmerksamkeit der Fachgenossen, daß dieselbe trotz Programmwidrigkeit durch eine officielle Anerkennung von Seiten der Preisrichter geehrt wurde.

Und mit Recht; das Kuhn'sche Projekt hat vor sämmtlichen uns bekannten und bisher aufgestellten Vorschlägen einen ganz gewaltigen künstlerischen Vorzug, indem es mit einem Zuge, die Axe der Lindenpromenade hinter dem Brandenburger Thore verlängernd, das zu errichtende Gebäude in den engsten Zusammenhang bringt mit der ganzen großen monumentalen Architekturseenerie der „Linden" und der sich ihnen anschließenden gleich bedeutenden Bauten des Opernplatzes und des Lustgartens. Es schließt sich aber dies Projekt nicht blos diesem schönsten Theile der Reichshauptstadt an, sondern es bringt denselben erst recht zu einem würdigen einheitlichen architektonischen Abschluß, ähnlich dem, welchen am östlichen Endpunkte der „Linden" die kaiserlichen Schlösser, das Museum und die übrigen Monumentalgebäude bilden.

Die ganze Anlage des Kuhn'schen Projektes, obgleich eigentlich außerhalb der inneren Stadt, würde doch eng mit deren Verkehr verbunden, da sie von der belebten Charlottenburger Allee sowohl als auch von der verkehrsreichen Königgraetzerstraße durchschnitten und von der zum Königsplatz führenden Siegesallee berührt würde. Inmitten dieser großen Verkehrsstraßen mit dem waldigen Hintergrund des Thiergartens und in Verbindung mit gärtnerischem Schmuck würde die Anlage gewiß in jeder Beziehung eine wesentliche Verschönerung Berlins wie des Thiergartens an sich werden können. Das Opfer an Bäumen würde bei solchen Vorzügen um so eher zu verschmerzen sein, da einestheils bekanntlich gerade in dem in Betracht kommenden Theile des Thiergartens keine Gruppen älterer Bäume wegzunehmen wären, andererseits aber auch durch die in Angriff genommene Bepflanzung des Königsplatzes ein reichlicher Ersatz an Vegetation geschaffen wird. Ein gleiches Opfer bergen eben auch die übrigen Projekte in ihrem Schooße, welche die Errichtung des Gebäudes an dem Rande des Thiergartens bei der Lennéstraße in Aussicht nehmen.





RELIEF VON FR. DRAKE.

Nach Goethe's V. römischen Elegie

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig

Es erübrigen nur wenige Worte zur Erklärung der beigegebenen Abbildung. Das Reichstagsgebäude ist zur Linken des Brandenburger Thores angenommen, während ihm gegenüber die Reichsministerien ihren Platz finden würden, deren Mitte von dem Palaste des Reichskanzlers eingenommen würde. Für den Fall einer Aufnahme des Grundgedankens würde es sich indessen wohl empfehlen, die Baugruppen zu vertauschen, so daß der Palast des Reichskanzlers zur Linken des Brandenburger Thores zu stehen käme, da dem Palast dann schicklicher ein Garten zugetheilt werden könnte, die Arbeitsräume des Reichstagsgebäudes aber eine bessere Tages-Beleuchtung erhalten könnten.

Der Platz zwischen beiden großen Baugruppen würde nach dem Thiergarten seinen Abschluß finden durch einen Halbkreis terrassirter Säulengänge, die im Anschluß ständen zu der Promenade auf der Siegesallee. Die nischenartigen Erweiterungen des äußeren Mantels der Säulengänge sind mit Wasserkünsten und Ruheplätzen geschmückt gedacht und würden auch zur Aufstellung von Gedenktafeln und Büsten um das Reich verdienter Männer eine würdige Stelle bieten. Die Wandarchitektur der Säulengänge ist nur auf etwa zwei Dritttheile der Säulenhöhe projektirt und würde somit einen angenehmen Durchblick auf die das Ganze überragenden Baumgruppen gestatten. Der Blick von dem weiten schönen Platze aus nach der gewaltigen Siegessäule würde im Verein mit auf dem Platze selbst zu errichtendem mannigfaltigen statuarischen Schmuck den politischen und künstlerischen Charakter der ganzen Anlage vollenden.

Dresden. Richard Steche.

Ein Relief von Fr. Drake.

Nach Goethe's V. Römischer Elegie.

Mit Abbildung.

Zu den hervorragendsten Bildhauern der Gegenwart, die einem durch höhere Auffassung verklärten Realismus huldigen, gehört Fr. Drake, dessen künstlerische Thätigkeit vorwiegend der monumentalen Verewigung im geschichtlichen und im Porträt-Bilde gilt. Auch in freieren Kompositionen ist der poetischen Empfindung ihr Recht geworden, und wo sie in der Darstellung der reinen Menschengestalt hervorgetreten ist, ruht der Blick auf einer von Anmuth und edler Würde durchgeistigten Sinnlichkeit. Diese Kunst, die den Grazien die Keuschheit zum Gewande giebt, schätzen wir an einer Statuette, ein in Jugendfrische blühendes Mädchen vorstellend, das einen Schmetterling zu haschen bemüht ist. Dadurch, daß das liebliche Wesen im Spiel mit dem Blumenschwärmer befangen scheint und hierin Geberde wie seelische Regsamkeit ihren Ruhepunkt finden, ist der Sinnlichkeit ihr Stachel genommen und ein Bildwerk entstanden, das nur lautere Freude an naiver unverschleierter Jungfräulichkeit empfinden läßt. Auch ein Relief Drake's aus früheren Zeiten, das in weiteren Kreisen bisher unbekannt geblieben, lehrt ähnliche Vorzüge erkennen.

Die Anregung dazu bot eine der schönsten römischen Elegien dar, in denen die Wärme des Gefühls und plastische Bestimmtheit im Gedankenausdruck gleich bewunderungswerth erscheint:

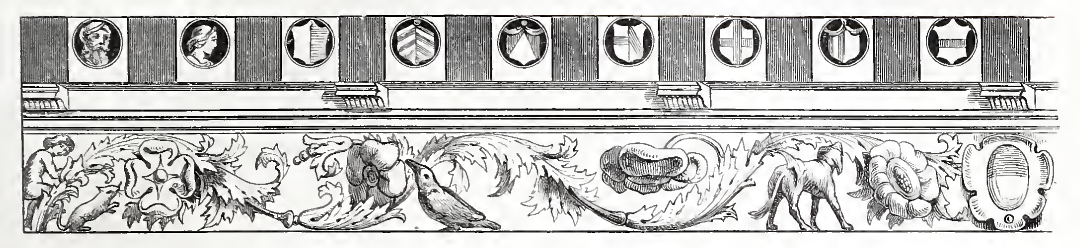
Froh empfind' ich mich nun auf klassischem Boden begeistert;
 Vor- und Mitwelt spricht lauter und reizender mir.
Hier befolg' ich den Rath, durchblättre die Werke der Alten
 Mit geschäftiger Hand, täglich mit neuem Genuß.
Aber die Nächte hindurch hält Amor mich anders beschäftigt;
 Werd' ich auch halb nur gelehrt, bin ich doch doppelt beglückt.
Und belehr' ich mich nicht, indem ich des lieblichen Busens
 Formen spähe, die Hand leite die Hüften hinab?
Dann versteh' ich den Marmor erst recht; ich denk' und vergleiche,
 Sehe mit fühlendem Aug', fühle mit sehender Hand.

Raubt die Liebste denn gleich mir einige Stunden des Tages,
Giebt sie Stunden der Nacht mir zur Entschädigung hin.
Wird doch nicht immer geküßt, es wird vernünftig gesprochen;
Ueberfällt sie der Schlaf, lieg' ich und denke mir viel.
Oftmals hab' ich auch schon in ihren Armen gedichtet,
Und des Hexameters Maaß leise mit fingernder Hand
Ihr auf den Rücken gezählt. Sie athmet in lieblichem Schlummer,
Und es durchglühet ihr Hauch mir bis in's Tiefste die Brust.
Amor schüret die Lamp' indeß und denket der Zeiten,
Da er den nämlichen Dienst seinen Triumvirn gethan.

Dieselbe Situation vergegenwärtigt der bildende Künstler mit Rücksicht auf die durch das Wesen seiner Kunst bedingten Schranken. Es überrascht uns die dem Geiste der Dichtung verwandte Größe in der Conception und die erhabene Anmuth im besten Stil, der in klarer Geschlossenheit und gediegener Durchbildung den Gehalt umschreibt. Die über das Ganze ausgegossene Harmonie und jedem Einzelgliede gerechte Sorgsalt steigert die Kunst der Verwerthung des Raumes in den figürlichen Partien wie in der Begrenzung leer belassener Stellen zur meisterhaften Offenbarung. Als der geistige Mittelpunkt fesselt das Auge vor Allem der Dichter selbst, wie er, von edlem Impulse innerlich bewegt, in olympischer Großheit seine Umgebung überragt. Ohne die Porträtähnlichkeit Goethe's zu betonen, lag es vielmehr in der künstlerischen Absicht, die im Dichter geadelte Menschenseele in Haltung und Zügen bedeutsam widerzuspiegeln. Das Haupt, von Lockenfülle umrahmt, ist aufwärts gerichtet und höherem Ziele zugewandt. Ihm blüht das Schöne im Gesang, dessen rhythmische Bewegung in der den Rücken der Geliebten leise betastenden Hand wiederklingt. Amor ist's, der den Funken der Leidenschaft zur schöpferischen Begeisterung entfacht, und zum Zeichen seines Berufes schürt er auf's Neue mit der Pfeilspitze die über das Lager hin leuchtende Flamme des Kandelabers, wo durch ihn Poesie und Liebe ihre Stätte gefunden. Hier schlummert bräutlich gelagert die Auserwählte, einer Blume vergleichbar, die der wärmende Sonnenstrahl belebt, am Herzen des Freundes, dessen Lieder der Künstler im Saitenspiel eines Eros ausklingen läßt. So kehrt beruhigend zur Liebe zurück, was von ihr belebend ausgegangen.

Lionel von Donop.





Friesornament aus dem Schloß Colloredo.

Ueber die Frescomalereien Giovanni da Udine's.

Von Joseph Waſtler.

Mit Illuſtrationen.

Obwohl Giovanni da Udine die größte Zeit ſeines Künſtlerlebens in Rom verbrachte und daſelbſt in den Loggien des Vatikans ſein Meiſterwerk ausführte, ſo iſt doch die ewige Stadt heute nicht dazu geeignet, den großen Künſtler des Renaiſſance-Ornamentes, der mit Raffael die edle Kunſt der Wanddekoration aus den Ruinen der Titusthermen ausgrub und ſie im Verein mit dieſem ſeinen Meiſter auf eine die Leiſtungen der Alten weit überragende Höhe brachte, genau kennen zu lernen.

Wären auch die Malereien der Loggien noch ganz wohl erhalten, ſo würde doch die Frage, wieviel in der Erfindung auf Rechnung Raffael's, wieviel auf die Giovanni da Udine's zu ſetzen ſei, aus dieſen allein ſehr ſchwierig, ja unmöglich zu beantworten ſein. Denn einerſeits iſt klar, daß der mit Aufträgen und großen hiſtoriſchen Kompoſitionen überhäufte Raffael unmöglich den ganzen Aufbau der Ornamente ſammt dem in Tauſenden von Gegenſtänden beſtehenden figürlichen und ornamentalen Detail perſönlich komponiren konnte, ſowie andrerſeits gewiſſe Figurengruppen, beſonders an den mit den Loggienmalereien innig verwandten, faſt gleichzeitig entſtandenen Teppichen: die Parzen, die Jahreszeiten, die theologiſchen Tugenden ꝛc. in ihrer wunderbaren Schönheit ganz entſchieden die Hand des Meiſters verrathen, ja nur von dieſem entworfen ſein können.

Der Einzige, welcher im Stande wäre, uns Aufklärung zu geben, nämlich Vaſari, unterläßt dies nicht nur, ſondern verwirrt durch die bekannte Flüchtigkeit ſeiner Schreibweiſe die Fäden dieſer Frage zu noch größerer Konfuſion. Vaſari ſagt im Leben Giov. da Udine's von den Verzierungen in den Loggien: „Alle dieſe Zierrathen führte er flach und erhaben aus, brachte Bilder, Laubwerk und verſchiedene Einfaſſungen dazwiſchen an und leiſtete faſt das Höchſte, was die Kunſt in derlei Dingen hervorbringen kann. Ja, er erreichte hierin nicht nur die Alten, ſondern übertraf ſie, ſoweit man nach dem urtheilen kann, was bis jetzt gefunden iſt, denn die Werke Giovanni's ſind durch Schönheit der Zeichnung, Zuſammenſtellung der Figuren, Kolorit, Stukkaturen und Malerei ohne Vergleich beſſer als die antiken im Koloſſeum, in den Thermen des Diokletian und an anderen Orten. Wo könnte man Vöglein ſehen, die in Farbe, Federn und allen Theilen dem Leben und der Wahrheit näher kämen, als jene in den Arabesken und an den Pfei-

lern dieser Loggien? . . . . . Auch von den Fischen, Wasserthieren und Meerwundern, die Giovanni anbrachte, kann nicht genug gesagt werden, ꝛc." Während diese Worte unzweideutig darthun, daß Giovanni das sämmtliche Laubwerk, die dazwischen angebrachten Figuren, besonders die Thiere selbst zeichnete und zusammenstellte, d. h. erfand, finden wir in der Lebensbeschreibung Raffael's von demselben Autor die Stelle: „Raffael verfertigte die Zeichnungen zu den Stukkaturverzierungen, zu den Bildern, die dazwischen gemalt und zu den verschiedenen Abtheilungen, welche überall angebracht werden sollten." Wir werden am Schlusse des Artikels den Versuch wagen, über diese Angelegenheit etwas Licht zu verbreiten.

Uebrigens, selbst wenn wir der Hand Giovanni's nur in den alleruntergeordnetsten Partien der Loggienmalereien nachspüren wollten, so ist uns auch dieses versagt, da die Malereien heute nur noch eine beklagenswerthe Ruine bilden. Die Stucco's sind abgeschlagen — allerdings hat es, wie Burckhardt ganz richtig bemerkt, „eiserner Werkzeuge hiezu bedurft" —, die Malereien abgekratzt oder bekritzelt, oder es sind die Farben durch Abblätterung abgefallen, wie einzelne Figuren, deren Silhouette in der blanken Weiße des Mörtels erscheint, beweisen. Was übrig blieb, ist beschmutzt und bis zur Unkenntlichkeit verwischt; nur hier und da leuchtet ein Farbenton hervor, der von der ehemaligen Pracht Zeugniß giebt, oder haften noch ein paar kühn hingesetzte Striche, welche ahnen lassen, mit welcher Genialität das Alles dargestellt war.

Können wir also aus zwiefachen Gründen die Hand Giovanni's an den Raffael'schen Loggien nicht wieder erkennen, wenigstens nicht soweit, wie es für das Studium des Meisters nothwendig erscheint, so steigen wir eine Treppe tiefer, um zu den Malereien zu gelangen, welche Giovanni allein ausführte. Sie stellen Lauben dar, gebildet von Weinreben, Jasmin und anderen Gesträuchen, von Blumen und Blüthen unterbrochen, wobei sich das Grün an einem leichten Rohrgitterwerk emporrankt und in der Mitte die Durchsicht auf den freien Himmel bleibt. Da giebt es wieder allerlei Vögel, die in der Luft fliegen oder in den Zweigen ihr Lied singen, dazwischen verschiedene andere Thiere, welche, an den Aesten herumkletternd, den ersteren nachstellen oder allerlei Kurzweil treiben. Die Stucco's und Bilder an den Wänden, in „anderer Anordnung aber nicht minder schön, als in den oberen Loggien", wie Vasari sagt, sind heute verschwunden. Nur die Rohrlauben der Gewölbe sind geblieben, aber im Jahre 1867 von Mantovani restaurirt. Die Malereien sehen allerdings recht wohl erhalten aus, aber näher betrachtet, zeigt uns die pastose Farbe, daß Alles gründlich übermalt ist. Wer jemals den leichten lasurartigen Farbenauftrag der Fresken Giovanni's gesehen hat, wird finden, daß hier auch kein Pinselstrich mehr von dem alten Udinesen unversehrt stehen geblieben! Um den Manen des Künstlers gerecht zu werden, hat man ihm in diesen Loggien im Jahre 1866 ein Monument gesetzt in Form einer auf einem Postament ruhenden Büste aus Carrara-Marmor, von V. Luccardi modellirt. Es ist nicht das melancholisch-grämliche Gesicht, das die Ausgabe Vasari's schmückt, sondern ein jugendlicher Kopf, welcher, aus den alten Zügen zurückdatirt, den Künstler in jenem Alter zeigt, in welchem er in der Perikleisch-Leoninischen Glanzzeit der Renaissance in diesen Hallen schaltete und in seinen reizenden Figürchen den ganzen Olymp zur Verherrlichung der Räume des Hauptes der Christenheit herabbeschwor.

Wir haben bei unserer Anwesenheit in Rom im vorigen Herbste uns zur speciellen Aufgabe gesetzt, den Werken Giovanni's nachzuspüren. Da in den Dekorationen des

vorderen Saales vom Appartamento Borgia im Vatikan der Antheil Giovanni's wieder nicht von dem Perin del Vaga's und Raffael's loszuſchälen iſt, und die Betheiligung Giovanni's bei der Ausſchmückung der Farneſina ſich lediglich auf die, die einzelnen Gemälde trennenden, Fruchtſchnüre beſchränkt, machten wir einen neuen Verſuch, unſerem Meiſter näher zu kommen und fuhren zur Villa Madama am Abhange des Monte Mario, von welcher konſtatirt iſt, daß Giulio Romano ſie erbaute und Giovanni deren große Vorhalle dekorirte.

Um die ſchmerzliche Enttäuſchung zu ſchildern, die ſich ſchrittweiſe unſer bemächtigte, als wir, ausgezogen, um die Werke eines der größten Dekorations-Künſtler zu ſuchen, nichts als Ruinen fanden, ſei uns geſtattet, diesmal im touriſtiſchen Stile zu ſprechen. Wir fuhren alſo mit einem Vetturino unſerem Ziele entgegen. Am Thorbogen des zur Villa gehörigen Grundes lud uns der Vetturino ab, mit dem Bemerken, daß er die Zufahrtsſtraße zur Villa nicht hinanfahren könne, und in der That beſtand dieſelbe aus einem grundloſen Lehmwege, der die Zeit, in welcher er von eleganten Karoſſen befahren wurde, längſt aus ſeinen Erinnerungen gelöſcht zu haben ſchien. Wir machten uns alſo auf die Beine und wateten in der tiefen Lehmkrume zwiſchen den Maisſtoppeln zweier Aecker hinan; denn an Stelle der Raſenteppiche, welche der kunſtſinnige Kardinal Giulio de' Medici hier anlegen ließ, ſind nüchterne Aecker getreten, welche heute die müden Gäule eines ärmlichen Pächters bearbeiten. Wir hatten die Villa erreicht und ſtanden vor dem Souterrain, deſſen Bogenhallen, mit Brettern verſchlagen, Lagerſtätten für Gemüſe und Kartoffeln bildeten, und da hier kein Eingang zu erzwingen war, ſo kletterten wir den Abhang hinan, um von der Bergſeite in das Innere zu dringen.

Hier präſentirte ſich die unausgebaut gebliebene halbkreisförmige Exedra, von der gerade genug fertig geworden und erhalten iſt, um die Vorſtellung daran knüpfen zu können, daß, wenn dieſer pikante architektoniſche Gedanke zur Ausführung gelangt wäre, die Welt um ein architektoniſches Meiſterſtück reicher ſein würde. Als wir in die berühmte, durch ioniſche Säulen gegliederte Dreibogenhalle eintraten und eben unſere Blicke gegen das Kreuzgewölbe richteten, um den Freskenſchmuck Giovanni's in Augenſchein zu nehmen, ſprang plötzlich einer jener rieſigen weißen Wolfshunde gegen uns an, welche bekanntlich den Fußwanderern der Campagna ſo gefährlich werden können. Schon glaubten wir angeſichts der reizenden Götter Giovanni da Udine's von den Zähnen des Hundes zerriſſen zu werden, als zum Glück einige zerlumpte Kinder aus dem Innern kamen, welche uns aus der unangenehmen Situation befreiten. Hier erſt war die eigentliche Ruine! Mauerfraß, Näſſe, Sprünge, abgefallener Mörtelbewurf, hier und da der Reſt einer Malerei, alles über und über mit Staub und Spinneweben bedeckt, — das war das Werk unſeres Giovanni da Udine! Die Mutter der zerlumpten Kinder, die „Pächterin der Villa Madama“, führte uns auch in die inneren Gemächer. In dem Saale, in welchem, vom Schmutze getrübt, an der Decke Giulio Romano's Apollo und Luna prangen, ſtand in der einen Ecke das unſaubere Bett einer Bauernmagd, in der anderen lagen große Mengen von Mais auf dem Boden ausgeſchüttet. Von der verödeten Terraſſe vor dem großen Saale blickten wir wehmüthigen Blickes auf die ſchöne Landſchaft, dem Tevere, welcher wie grollend ſeine gelben Fluthen zu den Füßen des Berges vorbeiwälzt, unſer Leid klagend, daß der jetzige Beſitzer, der Exkönig von Neapel, eine der herrlichſten Villen Roms auf eine ſo unwürdige Weiſe verfallen läßt und die Räume, welche den heiteren Muſen gewidmet waren, den Händen armer Pächter überlieferte, welche darinnen alle

jene schmutzigen Verrichtungen vollziehen, die eine bäuerliche Wirthschaft der primitivsten Art im Gefolge hat.

Auch in **Florenz** hatten die Malereien Giovanni's kein Glück. Der Meister hatte dort die Aufgabe, die kassettirte Kuppel in der von Michelangelo erbauten Grabkapelle der Mediceer, der berühmten Cappella dei Depositi zu schmücken. Nach Vasari dekorirte er die Kassetten mit Stuccorosetten, während er die flachen Leisten im Stile der Loggien mit Laubwerk, Vögeln, Masken und Figuren bemalte. Später mußten die Dekorationen einer einfachen Tünche weichen, freilich diesmal nicht zum Schaden des Ganzen, da Giovanni's fröhliche und heitere Weise recht gut für eine Palastloggie paßt, nicht aber für die feierliche Größe jener Grabkapelle. Eines schickt sich nicht für Alle, und Giovanni's heiteres Formen- und Farbenspiel muß sich in jenen Räumen, in denen die grandiose Gestalt der Nacht ihren göttlichen Schlaf hält, ausgenommen haben, wie Zuckerwerk in einem Löwenzwinger.

Die übrigen von Vasari angeführten Wandmalereien Giovanni's in Florenz sind ebenfalls zu Grunde gegangen. Was die Glasmalereien der Fenster in der Biblioteca Laurenziana betrifft, so ist kein Zweifel, daß sie von unserem Meister herrühren. Sie tragen die Jahreszahlen 1558, 1562 und 1568, und obwohl Giovanni bereits 1564 starb, so ist leicht anzunehmen, daß die letzteren derselben nach den einmal vorhandenen Entwürfen Giovanni's ausgeführt wurden. Sie sind, um dem Lesesaal nicht viel Licht zu rauben, nur in zwei Farben (gelblichem Karminlack und Braun) ausgeführt, und obwohl das Blattornament etwas mager gehalten ist, so zeigen die vollkommen raffaelesken Putten auf den ersten Blick den anmuthigen Meister der Loggien, den Schüler des graziösesten Kinderzeichners der modernen Kunst.

In **Venedig** gewinnen wir für die Kenntniß unseres Meisters festeren Boden. Dort hat er nach Vasari im Palaste des Patriarchen von Aquileja, Giovanni Grimani [1]), „ein sehr schönes Zimmer, in welchem sich einige herrliche Bilder von Salviati befinden, mit Stuckaturen und Malereien verziert". Das Zimmer existirt noch, die Malereien sind vorzüglich erhalten, nur die Oelbilder von Salviati sind nicht mehr an Ort und Stelle, und dies um so weniger, als das Zimmer heute der vereinigten Gesellschaft der Muraneser Glasindustrie als Kanzleilokal dient. Die Fresken dieses kleinen Saales sind auf dem Spiegelgewölbe, den zwanzig in dasselbe einschneidenden Stichkappen und den unter letzteren entstehenden Lunetten ausgeführt. Auf dem Gewölbe stellte Giovanni wieder eine dichte Laube dar, eine in's Große erweiterte Darstellung seiner Loggien im ersten Stocke des Vatikans. Es sind die im venetianischen Festlande einheimischen Nutzgräser, Gesträuche und Bäume, mit denen er bei jeder Stichkappe wechselt, also zwanzig an der Zahl und der Reihe nach folgende: Eiche, Lorbeer, Kastanie, Weinstock (rothe Trauben), Birne, Schilf, Feige, Pfirsich, Granatapfel, Haselnuß, Zitrone, Wein (weiße Trauben), Apfel, Mais, Mispel und Orange. In dem von den Zweigen offen gelassenen Mittelraum (dem horizontalen Spiegel des Gewölbes) sieht man den freien Himmel, auf welchem der Kampf eines Reihers mit einem Habicht, dann eine Eule, welche eine Elster entführt, dargestellt sind. In den Zweigen klettert eine Katze, welche junge Wiesel verfolgt.

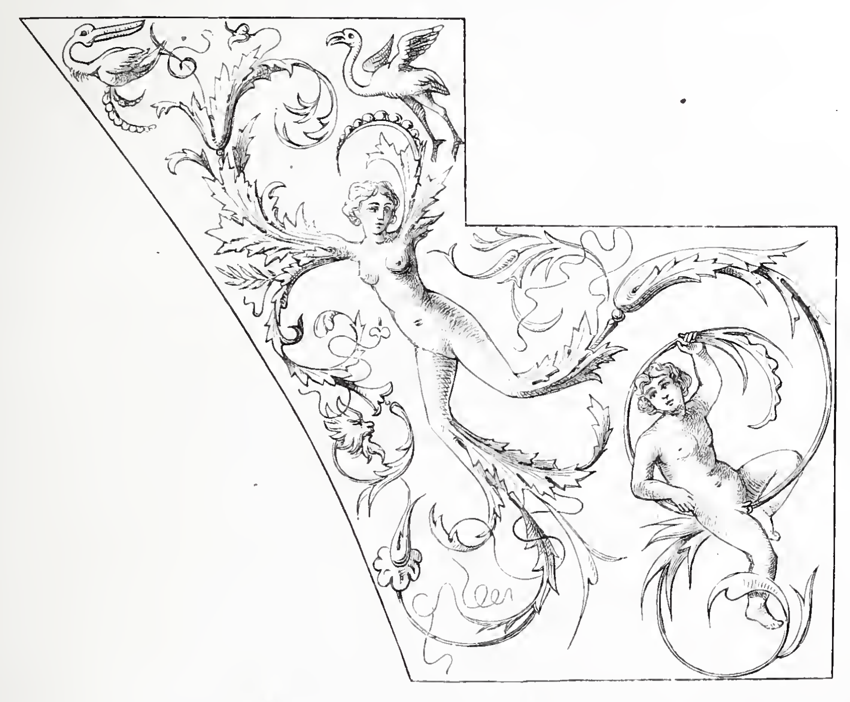
Trotz der großen Naturwahrheit des Details ist das Ganze in hohem Grade malerisch komponirt, und es kann behauptet werden, daß in der gesammten Kunst kein Objekt

---

1) Palazzo Grimani in Ruga Giuffa bei S. M. Formosa.

vorliegt, welches eine naturalistische Pflanzendekoration in dieser Ausdehnung so künstlerisch durchbildet. Es ist schade, daß von dieser Decke nicht korrekte Zeichnungen existiren, welche eine Summe schöner Motive für Zeichenschulen gäben.

In den Lünetten der Zwickel sind große Vögel, Truthühner, Pfauen 2c. gemalt, mit Ausnahme der zwei Mittelfelder jeder Wand, welche allegorische Darstellungen mit lateinischen Sinnsprüchen enthalten, die den kunstsinnigen Kardinal zum Verfasser haben dürften. Wir geben im Nachstehenden die Beschreibung der dargestellten Dinge sammt



Gewölbeornament aus dem Schloß Colloredo.

den betreffenden in etwas holperigem Latein abgefaßten Sinnsprüchen; vielleicht ist Jemand so glücklich, den meist dunklen Sinn derselben zu enträthseln.

1. Sonne und Mond: Non sine patientia.
2. Ein Geniuskopf, Wind blasend, aufgeregtes Meer, von der Seite dräuende Drachen; Wage mit schiefen Balken: Non dubio in aeternum.
3. Sumpf mit Fröschen: Nulla proportio.
4. Geniuskopf als Wind bläst ein Feuer an: Tanto ardentius.
5. Ein Büschel zusammengebundener Blumen: Omnes decidentes confirmat.
6. Ein Topf über Feuer, eine Hand hält eine Wage im Gleichgewicht, darüber: Quoadusque convertatur.
7. Silbernes Gefäß: Semper quod habet.
8. Unkenntlich: Non a se ipsa se ipsam.

In den Stichkappen sind Ornamente gemalt und zwar an den Kappen der Saalecken auf schwarzem, an den anderen auf weißem Grunde. Die Farben der sämmtlichen Malereien sind etwas verraucht und verschmutzt, aber weit besser erhalten als alle römischen Fresken. Sie sind satt und tief, wunderbar zusammengestimmt, und der Auftrag derselben zeigt die Leichtigkeit und Bravour des gewandten Frescomalers.

Wir haben uns mit diesen schönen Malereien aus zwei Gründen eingehender befaßt. Erstens ist bei der heutigen Verwendung des zum Miethlokale herabgesunkenen Saales und bei der vollkommenen Ignorirung des Werkes von Seiten der Venetianer Kunstbehörden leicht eine gänzliche Zerstörung derselben möglich, und für diesen Fall wollten wir durch unsere Beschreibung wenigstens die Erinnerung daran gerettet wissen; zweitens möchten wir dazu beitragen, daß dieses herrliche Werk des großen Dekorateurs, welches, vollkommen wohl erhalten, technisch und künstlerisch die Summe dessen enthält, was Giovanni aus der Schule Raffael's davontrug und zu seinem eigenen Besitz machte, auch von unseren deutschen Landsleuten mehr berücksichtigt würde. Das in Kunstsachen sonst sehr tüchtige Reise-Handbuch von Gsell-Fels erwähnt die Malereien gar nicht; selbst Burckhardt's Cicerone bringt nur in einer Note die Worte: „In einem Zimmer des Palazzo Grimani sollen noch Dekorationen von Giovanni da Udine erhalten sein", wozu Mündler in der 2. Aufl. S. 978 in seiner eckigen Klammer hinzufügt, daß „daselbst allerdings eine dichte Laube von allen erdenklichen einheimischen Gewächsen des Südens, reich mit Geflügel belebt, von größter Meisterschaft vorhanden sei."[1])

In dem genannten Palaste befinden sich noch zwei Zimmer, von der Hand Giovanni's geschmückt, das eine mit Stucco's, das andere mit Stucco's und Malereien. Dieselben sind nach Maniago[2]), welcher Dokumente dafür bringt, anno 1539 ausgeführt, und Giovanni erhielt für jedes derselben 80 Dukaten. Es sind einfache Fries-Dekorationen, bei welchen wieder besonders die gemalten Vögel durch ihre Naturwahrheit hervortreten.

In Udine, wohin sich Giovanni am Abende seines Lebens zurückzog, sind heute nur die Malereien an der Decke eines Saales im erzbischöflichen Palaste vorhanden, diese aber gut erhalten. Das Gewölbe des Saales ist ein Kappengewölbe mit einem kleinen quadratischen Spiegel in der Mitte. An den vier Tonnenflächen desselben und am Spiegel befindet sich je eine religiöse Komposition[3]) in reicher architektonischer Einrahmung. Dazwischen im Stile der Loggien Landschaften und Medaillons, statuarische Figuren unter zierlichen Baldachinen und das übliche Ranken- und Pflanzenornament. Die Malereien sind etwas schwer und lassen die alternde Hand des Meisters erkennen.

Von ganz besonderer Grazie aber sind die Malereien einer gewölbten Decke im Schlosse Colloredo bei Udine. Obwohl dieselben ungefähr um dieselbe Zeit wie die Malereien im erzbischöflichen Palast ausgeführt wurden und Giovanni damals wenigstens 75 Jahre alt sein mußte, zeigen sie dennoch eine ungewöhnliche Frische, und es ist, als ob in dem alten Künstler der Genius, der ihn mit Raffael verband, nochmals seine Schwingen entfaltet und den Künstler zu einer Art Schwanengesang seiner ornamentalen Kunst begeistert hätte.

Das imposante Schloß Colloredo (S. 169) liegt zwei Stunden von Udine in einer paradiesischen, von dem Kranze der herrlichen Friauler Alpen umrahmten Gegend. In dem von dem fürstlichen Zweige der Familie Colloredo bewohnten linken Flügel des Schlosses sind drei Zimmer von der Hand Giovanni's geschmückt. Zwei derselben (heute Wohnung der Wirthschaftsleute) enthalten gemalte Friese. Der eine derselben zeigt gegenwärtig ziemlich verblichene Bilder mit den Thaten des Herkules, von Ornamenten eingefaßt, al fresco. Der zweite, besser erhalten, besteht aus einem reichen korinthischen Rankenornament in Oelfarbe,

1) Vergl. dazu Beiträge zu Burckhardt's Cicerone. 3. Aufl. (1874.) S. 3. A. d. R.

2) Storia delle belle Arti Friulane, scritta dal Conte F. di Maniago. Udine 1823.

3) Bei Maniago näher beschrieben.

von dem wir die Hälfte einer Wand in Abbildung bringen. (S. 161.) Obwohl die Blumen daran etwas ſchwer ſind, ſo iſt dennoch in der ſchwungvollen Behandlung des Akanthus augenblicklich der Meiſter zu erkennen, der in ſeiner Jugend an den Ornamenten der Titusthermen ſeine Studien machte. Die naturaliſtiſchen Thierfiguren fehlen auch hier nicht und iſt beſonders der Rabe, den Giovanni mit Vorliebe an allen ſeinen Ornamenten anbrachte, bemerkenswerth. Zwiſchen den Trämmen der Decke ſind in runden Feldern Wappen gemalt und an jeder Ecke des Saales zwei Köpfe. — Auch im rechten von dem gräflichen Zweige der Familie bewohnten Flügel des Schloſſes befindet ſich ein Zimmer mit ähnlich gemalten Medaillons zwiſchen den Trämmen, die ebenfalls von der Hand Giovanni's herrühren dürften.

Bei weitem das größte Intereſſe nehmen die Malereien der gewölbten Decke eines Zimmers in Anſpruch, das einſt zum Archiv diente, heute aber in die Wohnung des Fürſten einbezogen iſt. Der Inhalt der figürlichen Kompoſitionen aus der griechiſchen und römiſchen Mythe findet ſich bei Maniago beſchrieben. Wir wollen uns mit dem rein Ornamentalen, d. h. demjenigen befaſſen, in welchem Giovanni den Schwerpunkt ſeiner Kunſt hatte.

Zwiſchen den plaſtiſch in Stucco gebildeten Gewölberippen und den viereckigen Feldern der figürlichen Hauptgemälde befinden ſich acht Flächen von der Form unſeres Holzſchnittes (S. 165), in deren jeder Giovanni zwei Genien darſtellte, die mit dem Pflanzenornament innig verbunden ſind. Bei einigen derſelben ſehen wir (wie in der Abbildung) die Extremitäten der Genien unmittelbar in das Pflanzenornament übergehen. Giovanni ſchafft da ſeinem Zwecke eigene Geſtalten. So wie Daphne ſich in den Lorbeer verwandelt, ſo ſehen wir hier menſchliche Geſtalten zum Zwecke der Dekoration in Akanthus übergehen, und in welch' reizenden Formen, in welchem Schwunge der Linien das geſchieht, kann unſere Abbildung zeigen. Entſprechende Lücken füllt der Künſtler wieder mit ſeinen geliebten Vogelgeſtalten aus, wobei er, wie die linke Ecke der Darſtellung zeigt, auch die humoriſtiſche Bildung nicht verſchmäht.

Wir nehmen keinen Anſtand, dieſe Kompoſitionen zu dem Schönſten zu zählen, was Giovanni im Ornament geſchaffen. An dieſen Malereien, die 36 Jahre nach dem Tode Raffael's ausgeführt wurden, ſehen wir auch, was unſer Meiſter ſelbſtändig, ohne Beeinfluſſung Raffael's, zu leiſten vermag. Die figürlichen Kompoſitionen ſind ungleich an Werth. Während die Einzelfiguren meiſt vortrefflich in Zeichnung und Ausführung ſind, die Putten, wie an den Glasfenſtern der Laurenziana geradezu raffaelesk, zeigen die Bilder, welche eine aus mehreren Figuren beſtehende Handlung darſtellen, nicht immer die vollkommene künſtleriſche Abrundung. Aber Giovanni zeigt ſich immer als unübertroffener Meiſter, wenn er das rein Ornamentale handhabt. In der Anordnung und Vertheilung der Medaillons, der kleinen Felder für Landſchaften oder gemmenartigen Darſtellungen, im Aufbau des aus dem Rankenwerk ſprießenden Kandelabers, in der Abwechslung von Stucco und Malerei und in letzterer wieder von farbigen Darſtellungen und Chiaroſcuro, in der Belebung einer Fläche durch ein korinthiſches Blattwerk mit dazwiſchen angebrachten Genien, Putten, Vögeln und anderen Thieren, mit Masken und ſonſtigen Dingen, in den mit herrlichſten Früchten ausgeſtatteten Feſtons zeigt ſich Giovanni immer und auch noch in ſeinen alten Tagen als der große Meiſter der Loggien, jener Halle, welche in dekorativer Beziehung die erſte der Welt genannt wird.[1])

---

1) Die Wanddekoration im Schloſſe Spilembergo, welche nach Maniago aus einem Frieſe an der einen Wand eines Saales beſteht, mit drei Medaillons in Stucco, die Diana und die Porträts von

Dieses einzige Gewölbe in Colloredo klärt uns darüber auf, daß Giovanni die Fähigkeit besaß, all' die herrlichen Ornamente der Loggien und Teppiche allein zu komponiren. Und setzen wir die Fähigkeit voraus, so dürfen wir auch keinen Anstand nehmen, die Entwürfe dem Giovanni zuzuschreiben, da Raffael, durch die Ausführung der großen historischen Kompositionen in den Stanzen schon vollauf in Anspruch genommen, unmöglich Zeit finden konnte, die zahllosen Ornamente der Loggien und Teppiche eigenhändig zu entwerfen. Es ist also kein Grund vorhanden, an den Eingangs citirten Worten Vasari's, daß Giovanni die Ornamente der Loggien entwarf und ausführte, zu zweifeln, um so weniger, da Vasari mit Giovanni persönlich befreundet war und als Augenzeuge wissen mußte, was in den Loggien vorging.

Die Worte Vasari's im Leben Raffael's, welche bis jetzt immer so gedeutet wurden, daß Raffael auch die Kompositionen der Ornamente etwarf, lauten im italienischen Text: „Raffaelo fece i disegni degli ornamenti degli stucchi e delle storie che vi si dipinsero, e similmente de' partimenti; e quanto allo stucco, ed alle grottesche, fece capo di quell' opera Giovanni da Udine, e sopra le figure Giulio Romano." Nach dieser einzigen Stelle, welche über Raffael's Autorschaft der Loggienornamente existirt, hätte Raffael die Zeichnungen zu den Stuckornamenten, zu den Geschichtsbildern (der Bibel) und zu den verschiedenen Abtheilungen verfertigt. Da weder hier noch anderwärts gesagt ist, daß Raffael die Zeichnungen zu den eigentlichen Grottesken machte, und da man unter den „einzelnen Abtheilungen" sehr wohl die Angabe der Gesammtdisposition verstehen kann, so ergiebt sich, wenn man Vasari's Worte über den Antheil Giovanni's dagegen hält, wo er ausdrücklich von diesem anführt, daß er „in der Anbringung von Bildern, Laubwerk und verschiedenen Einfassungen" das Höchste leistete, daß die Werke Giovanni's „durch Schönheit der Zeichnung, Zusammenstellung der Figuren", mit einem Wort in der Komposition, die Antiken weit übertroffen: daß Raffael allerdings die Gesammtdispositionen traf, Giovanni aber das Ornamentale entwarf und mit Gutheißung Raffael's selbst ausführte.

Die erwähnte etwas unklare Stelle im Leben Raffael's von Vasari gab Anlaß zu vielfachen Verwirrungen. So sagt z. B. Passavant in seinem Werke über Raffael Bd. I, S. 267: „Die Pilasterverzierungen, Stuckarbeiten und gemalten Grottesken übertrug Raffael dem Giovanni da Udine, welcher durch seine Studien nach Pflanzen und Thieren für solche Arten der Ausschmückungen ein ausgezeichnetes Talent besaß. Seine Skizzenbücher, welche jene Studien enthielten, erschienen selbst dem Meister so anziehend, daß er öfters zur Erholung sie mit dem größten Vergnügen zu betrachten pflegte." Nach dem ersten Satze ist also Giovanni als Komponist und Ausführer der Ornamente hingestellt und seine ganz besondere Befähigung hierzu durch die Anekdote mit dem Skizzenbuche bekräftigt. Im II. Bande, S. 203, sagt Passavant über denselben Gegenstand: „Zu allen diesen Bildern (Bibel) und Ornamenten, welche letztere zum Theil im Geschmack der antiken Grottesken gehalten sind, machte Raffael die Entwürfe; dieses berichtet uns nicht nur Vasari, sondern ist auch aus verschiedenen noch vorhandenen Zeichnungen zu den Bildern und der unvergleichlichen Schönheit und Eigenthümlichkeit der Verzierungen erweislich."

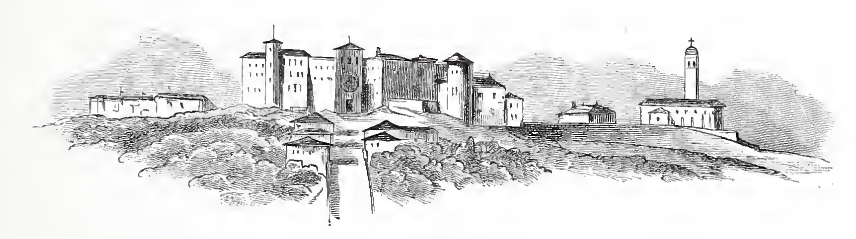
Was Vasari darüber berichtet, haben wir oben analysirt und was die „noch vor-

---

Jacopo Spilembergo und seiner Gemahlin vorstellend, mit zwischen denselben gemalten Festons, konnten wir leider nicht sehen, da bei unserem Besuche daselbst der Miether jenes Lokales auf seiner Vigna abwesend, der Saal also verschlossen und unzugänglich war.

handenen Zeichnungen" betrifft, ſo muß bemerkt werden, daß erſtens überhaupt ſehr wenige Handzeichnungen zu den Loggienornamenten oder Theilen derſelben exiſtiren, und zweitens, daß Paſſavant ſelbſt bei Anführung derſelben (III, 227, 267, 315) nicht umhin kann, die Worte beizuſetzen: „Die Art der Zeichnung entſpricht jedoch mehr dem Giovanni da Udine"; „wahrſcheinlich von Giovanni da Udine" ꝛc. ꝛc.

Wir glauben hiermit dargethan zu haben, daß der Antheil Giovanni's an den Ornamenten der Loggien ein bei weitem größerer war, als bis jetzt angenommen wurde, und daß wir ihm mit gutem Gewiſſen die Entwürfe derſelben beimeſſen können, wobei wir allerdings die Geſammtleitung der Arbeiten dem Raffael, welchem die Ausſchmückung der Loggien vom Papſte übertragen war, belaſſen können. Es iſt nur ein Akt der Gerechtigkeit, wenn wir Giovanni da Udine als den eigentlichen Ornamentiſten der Loggien und nicht etwa als bloßen Ausführer der von Raffael entworfenen Zeichnungen hinſtellen.



Schloß Colloredo bei Udine.

Michelangelo's schlafender Cupido.

Mit Illustrationen.

(Schluß.)

Um dem Schicksal des Cupido in diesen Zeiten auf die Spur zu kommen, ist es nöthig, die Antikensammlungen im Auge zu behalten; denn die Statue war wirklich — wenn auch nur in den Augen der Menschen — unter den Antiken verloren gegangen. Die Antikensammlung Mantua's ist heutigen Tages noch die bedeutendste zwischen Alpen und Apenninen neben der Bologna's, hat also durch die politischen Ereignisse keine wesentliche Verminderung erlitten. Die des Dogenpalastes in Venedig kommt ihr nicht gleich, doch stammt ein Theil ihres Bestandes aus Mantua, noch in den Zeiten der Republik, wohl käuflich, erworben; denn bis 1797 war die Grafschaft nie unter einem Scepter mit Venedig vereinigt. Es ist jetzt nicht mehr zu konstatiren, welche Statuen in der Sammlung des Dogenpalastes aus Mantua stammen. In der Publikation derselben durch Zanetti [1]) finden sich keine darauf bezüglichen Angaben, aber soviel scheint gewiß, daß gerade das Beste an Ort und Stelle zurückgeblieben ist, so ein archaistischer Apollo (Nr. 210), ein Kolossalkopf der Juno (281) und ein Venustorso (198), Werke ersten Ranges, letztere vielleicht die von der Herzogin Isabella in dem oben citirten Brief besprochene Statue.

Mariette sagt in seinen Zusätzen zum Text Condivi's (S. 68) vom Cupido Michelangelo's: „Was ist aus dieser Statue geworden? Mir scheint, man weiß darüber nichts. Sollte sie bei der Plünderung von Mantua zu Grunde gegangen sein? Herr Zanetti hat in seiner Sammlung die Statue eines schlafenden Amor stechen lassen. Nun ist es bekannt, daß ein guter Theil der Statuen von Mantua nach Venedig überbracht worden ist. Somit wäre zu erforschen, ob die Statue, welche er hat stechen lassen, aus Mantua stammt, und ob es die Antike ist, oder das Werk des Michelangelo." Diesen Worten fühlt man deutlich die Unsicherheit des in den Mantuaner Verhältnissen ganz ignoranten Berichterstatters an, der nun vor den Lesern seine Blöße mit dem Mantel einer Hypothese geschickt verdecken will. Aber dasselbe Buch enthält auch schon die Widerlegung der Hypothese. In der von Gori geschriebenen Einleitung (S. XXIII) lesen wir folgenden Satz: „Es scheint, Herr Mariette habe einigen Verdacht, der Cupido von Marmor, der in dem großen Saale oder Museum von S. Marco ist, könnte aus Mantua stammen und somit nicht das Werk eines antiken Meisters, sondern das des Michelangelo sein. Da ich mich von der Wahrheit dieser Behauptung versichern wollte, habe ich darüber bei dem berühmten Herrn Zanetti, welchen ich sehr schätze und liebe, Erkundigungen eingezogen

1) Zanetti, Delle antiche statue etc. Venezia 1740. 2 Tom.

und Folgendes unter dem 29. Oktober des verflossenen Jahres zur Antwort erhalten: „Der schlafende Cupido, welcher sich unter unseren Statuen befindet, wurde stets von Sachverständigen — und mein Cousin urtheilt hier ebenso wie ich — für antik gehalten und nicht für modern, wie mein alter theurer Freund Mariette in Paris vermuthet."

Dieses Urtheil Gori's können wir heute noch bestätigen. Unter Nr. 154 bewahrt die Antikensammlung des Dogenpalastes einen schlafenden Amor, ein Werk aus nachtrajanischer Zeit von harter Formengebung und roh in der Technik. Der beflügelte Knabe liegt nach links gewandt mit dem Kopf auf dem Oberarm, hält in der Linken Blumen und wird in den linken Fuß von einer Eidechse gebissen. Als Lager dient ein Löwenfell. Der Marmor der ca. $1\frac{3}{4}$ Fuß langen Statue ist geglättet. Von gleicher Größe ist eine in der Nähe aufgestellte Statuette (Nr. 156) eines ebenfalls beflügelten Knabens in ganz ähnlicher Lage verharrend; nur hält er in der Rechten einen Kranz von Mohnblumen, und die Unterlage bildet ein faltenreiches Tuch. Die Arbeit ist hier noch roher, etwa dem vierten Jahrhundert angehörend. Eines der beiden Exemplare mag aus Mantua stammen, und mit dem von de Thou erwähnten identisch sein. Weil nun Zanetti die Auskunft gegeben hatte, in Venedig sei nur ein antiker Cupido, so haben alle weiteren Kommentatoren der Michelangelo-Biographien ihr Gewissen in der Ueberzeugung beruhigt, die Statue sei spurlos verschwunden. Man müßte sich wundern, wenn sie in ihrer Flüchtigkeit anders geurtheilt hätten. Verpflichtet, über das Loos des Cupido zu schreiben, hat Jeder in seinem Geschmack die Notizen von de Thou und Zanetti verarbeitet, die einzige Auskunft, welche ihnen zu Gebote stand, und je mehr diese veralteten, desto dunkler wurde ihnen natürlich auch das Schicksal der Statue. Mariette hatte noch die Naivetät besessen, am Schlusse des de Thou'schen Berichtes auszurufen: „Dieses Geständniß Michelangelo's macht ihm Ehre." Das gab dem Herausgeber des römischen Vasari von 1760[1]) gewünschte Gelegenheit zu einem neuen Exkurs über den Cupido, indem er sich das Vergnügen und dem Leser die Qual bereitet, mit aller Schärfe seiner Dialektik nachzuweisen, daß erstens die ganze Geschichte der Memoiren de Thou's unwahrscheinlich sei und daß zweitens wohl der schönere der beiden in Mantua zusammengestellten Amoren von Michelangelo gewesen sein müsse. Wenn dieser Kommentator an seinem Schreibtisch in Rom niederschreibt: „ma ora in Mantova non è certamente" (jetzt ist er in Mantua ganz sicher nicht), so haben wir doch ein Recht zu fragen, auf Grund welcher Thatsachen er diesen Machtspruch thut? Und wenn wir uns nach seinen Beweismitteln umsehen, so finden wir kein anderes als dieses: weil ihn Zanetti in Venedig nicht nachweisen kann! Mariette hatte noch vorsichtig die Frage offen gelassen, ob die Statue wirklich bei der Plünderung Mantua's auch verschwunden sei, aber Nachforschungen in dem abgelegenen Mantua anzustellen, ist den späteren Annotatoren mindestens als überflüssig erschienen. Nun, wo diese schweigen, muß es den Monumenten wenigstens vergönnt bleiben, für sich selbst zu reden.

Charles Clement, der französische Biograph Michelangelo's[2]) hat zuerst die Aufmerksamkeit auf die im Mantuaner Museum noch erhaltene Statue zurückgelenkt. Zu der Entstehungsgeschichte des schlafenden Cupido Michelangelo's bemerkt derselbe: „Wahrscheinlich ist dieser in dem schlafenden Amor mit zwei Schlangen im Museum zu Mantua

1) Tom. VI, pag. 168—169; unverändert abgedruckt in der Sieneser Ausgabe von 1793, Tom X, pag. 40.

2) Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphael. Paris 1861 und 1868. S. 329.

wieder zu erkennen." Clement scheint mit dieser Aufstellung wenig Anklang gefunden zu haben, denn in der von der Gazette des beaux-arts kürzlich edirten Biographie des Meisters ist diese Bestimmung mit dem Satz verclausulirt: „Diese Meinung ist nicht allgemein angenommen worden." Doch ist darüber in Frankreich, soviel mir bekannt, ein literarischer Streit nicht geführt worden. Die neuesten Biographen Deutschlands und Italiens schweigen über die mantuaner Statue. Es erscheint darum geboten, sie hier einer genaueren Untersuchung zu unterziehen. Die beiden dem Text beigefügten Abbildungen geben eine genügende Vorstellung von ihren Qualitäten. In Mantua gilt dieselbe für die Kopie einer Antike, doch neigt man zu der Bestimmung, in ihr ein antikes Original zu erkennen. Dagegen spricht zunächst die subtile Behandlung sowohl der Fleischtheile als des Beiwerks. Sie ist im Allgemeinen vorzüglich erhalten und hat nur wenige Spuren der Verletzung: ein kleiner Theil der Nasenspitze ist abgeschlagen, die Zehen des unterschlagenen linken Fußes sind an den Spitzen lädirt, der den rechten Oberarm deckende Theil der einen Natter fehlt auf die Länge von 1 Decimeter fast gänzlich u. a. — lauter Verletzungen an wenig exponirten Stellen, in ihrer Lokalisirung und Vertheilung auffällig und darum gewiß berechnet und absichtlich. Condivi's Erzählung findet darin eine scheinbare Bestätigung. Die Länge der Statue beträgt 74,5 Centimeter. Die Oberfläche des Fleisches ist geglättet. Cupido liegt auf einem roh und nur mit dem Spitzeisen behauenen Felsblock ausgestreckt, der sich am unteren Ende zur Aufnahme des rechten Fußes emporhebt. Die Körperverhältnisse entsprechen der natürlichen Größe eines 6—7 jährigen Knaben; auch das stimmt mit Condivi. Der Kopf ist nach links zur Seite gewandt. Das volle reiche Lockenhaar, durchwunden von einem Mohnblumenkranz, verläuft auf der festgewölbten Stirnfläche mit beabsichtigter Wirkung des Kontrastes. Der kleine, leis geöffnete Mund ist in seiner Bildung von großer Weichheit und Anmuth, und das nur der Athmung raumgebende schlaffe Auseinandertreten der Lippen ist von überraschender Naturwahrheit. In der ganzen zart empfundenen, aber nicht eben vollen Bildung des rundlichen, etwas flachen Gesichtes kommt mehr der holde Friede der Schlafesruhe, als die sonst dem Gott beigelegten Eigenschaften zur Geltung. Während der linke Arm, welchem der entsprechende Flügel etwas zur Unterlage dient, im rechten Winkel gebogen liegt, die fleischige Hand aber auf der Natter und mit den Fingerspitzen auf dem pfeilgespickten Köcher ruht, neben dem noch der abgespannte Bogen liegt, ist die Rechte, den Flügel freilassend, gerade ausgestreckt. Nur wenig sind die unten übergeschlagenen Beine nach aufwärts gekrümmt, die Füße aber von derselben subtilen Durchbildung wie die Hände. Auf die Ausführung des Beiwerks: Blumen, Flügel, Köcher und Pfeile, desgleichen der Nattern ist eine Sorgfalt verwandt, die bei Michelangelo befremdlich erscheinen muß.

Mehr als die Verkörperung des mythologischen Gedankens hat sich der Künstler die vergeistigende Darstellung des natürlichen Kinderschlafes zur Aufgabe gestellt, und daran, daß hier der Götterknabe ruht, der mit schelmischer Lust freventlich die Herzen der Menschen verwundet, wird schwerlich Jemand bei Betrachtung der Statue zunächst denken. Der Benennung Cupido wird er nur gerecht durch die Attribute, und unter diesen ist das der sich zur Paarung nahenden Nattern entschieden aus eigener Wahl hinzugetreten. Damit soll doch nichts Anderes ausgedrückt werden, als der Gedanke, daß „die Begierde" auch in der Bewußtlosigkeit des Schlafes lebendig bleibt, ein Gedanke, der bei seinem an sich etwas prosaischen Anstriche nur darum wirksam bleibt, weil die Thiere in der Umwin-

dung der Arme das Ueberlegene und die menschliche Thatkraft Lähmende der sinnlichen Begierden andeuten. Man kann sich das Motiv gefallen lassen, aber empfehlen kann man es nicht. Das ideale poetische Gefühl der Griechen offenbart sich darin nicht. Die stilistische Behandlung ist derart, daß die Bestimmungen außerordentlich weit auseinander gehen mußten. Man schließt auf eine Antike, auf die Wiederholung einer Antike, auf eine Renaissancearbeit im Allgemeinen und auf eine Originalarbeit Michelangelo's. Letztere Bestimmung, wenn auch die jüngste, kann für sich den mit Condivi stimmenden Zustand des Marmors geltend machen, wogegen sich freilich sagen läßt, daß dieser ebenso das Zeichen absichtlicher Fälschung sein könne.

Den gütigen Bemühungen des königl. Bibliothekars und Conservators des Mantuaner Museums, Herrn Antonio Mainardi, verdanke ich die Mittheilung von Dokumenten, welche die Streitfrage wenigstens so weit entscheiden, daß Michelangelo von seiner Kandidatur für diesen Cupido wohl wird abtreten müssen. Er stammt nicht aus der Sammlung der Herzogin Gonzaga, sondern aus dem Palast des Herzogs Vespasiano di Sabbionetta, wie von mehreren Schriftstellern, darunter Borsa, berichtet wird. In Mantua hat sich die Tradition mündlich erhalten, der Cupido Michelangelo's sei bei der Plünderung im Jahre 1630 abhanden gekommen. Seine Wiederauffindung ist darum noch nicht ein Ding der Unmöglichkeit geworden. Herr Mainardi theilt mir zwei Beschreibungen der Statue aus der Feder von Zeitgenossen der Herzogin Isabella mit, die für weitere Nachforschungen als Fingerzeig dienen können und bis dahin einen immerhin werthvollen, wenn auch schwachen Ersatz des verlorenen Kunstwerkes bieten. Der Graf Nicolo d'Arco sagt in einem lateinischen Epigramm, welches überschrieben ist: „Ueber den schlafenden Cupido bei der erlauchten Markgräfin Isabella von Mantua":

Hüte dich, Venus, und wecke nicht auf den schelmischen Knaben,
Wenn er in Nacht gehüllt träge dem Schlaf sich ergiebt.
Sicher mögen indessen der Ruhe die Liebenden pflegen,
Während, die Fackel bei Seit, Amor sich wieget im Schlaf.[1])

Battista Spagnoli, Carmeliter aus Mantua, ist der zweite Dichter, welcher Michelangelo's Cupido zum Gegenstand seiner poetischen Begeisterung gemacht hat. Das sehr lange Gedicht ist betitelt: „Ueber den schlafenden Cupido aus Mormor, Gedicht an die Markgräfin Isabella." Nur die Stelle, welche die Beschreibung der Statue enthält, möge hier noch Platz finden:

. . . . noch trügen die rosigen Lippen,
Fackel und Bogen, geflügelte Schultern, ja sehet den Köcher
Wie er gefüllt ist mit spitzem Geschoß, ein Zeichen der Feindschaft.
Bleibe, o Knabe, doch stets so wie hier, dich halte gefesselt
Ewiger Schlaf, stets solltest du ruhen in Marmor gebannet.[2])

1) Nicolai Archii Numerorum lib. IV. Verona 1762, p. 159: De Cupidine dormiente apud Illustriss. Isabellam M. Mantuae.

Tu puerum vexare cave, Cytherea, protervum,
Dum carpit somnos lumine languidulo.
At vos securi interea requiescite, amantes,
Deposita fessus dum face dormit Amor.

2) Baptistae Mantuani opp. Antuerpiae 1876. tom. 1, p. 374: De Cupidine marmoreo dormiente Silvula ad Elisabellam Marchionissam:

. . . . neu vos ea rosida fallant
Ora, faces, pennas, lenibusque pharetram
Horrentem jaculis, hostilia signa videte.
Esto puer talis semper, teneatque sepultum
Te sopor aeternus, jaceasque in marmore semper.

Die verhängnißvolle Fackel dieser Poeten wirft auf den Mantuaner Amor ein fatales Licht. Als poetische Licenz wird man sie ebenso wenig eliminiren, als der Museumsstatue eine solche andichten können. Doch machen es diese Beschreibungen sehr wahrscheinlich, daß Michelangelo für die Ausführung seines Cupido einer oder der andere der schlafenden geflügelten Knaben in den Uffizien, jetzt Morpheus und Hymenäus genannt, als Vorbild gedient habe. Bekanntlich arbeitete Michelangelo inmitten der Antiken in den medicäischen Gärten, und in den Uffizien sind die dortigen Kunstschätze schließlich untergebracht worden. Drei derselben haben das Attribut des Mohnes, einer führt die Fackel; es sind Arbeiten aus später römischer Zeit, aller Vorzüge in der Ausführung bar und von rein archäologischem, nicht aber von künstlerischem Interesse.

Jean Paul Richter.







Die englische Nationalgalerie.

Mit Illustrationen.

Die neuen, aus acht Sälen bestehenden und hinsichtlich ihrer Ausdehnung der Größe des älteren Gebäudes ungefähr gleichkommenden Bauten der englischen Nationalgalerie sind vor etlichen Monaten vollendet und die Bilder aufgehängt worden. Durch die Ueberführung des Restes der britischen Schule aus dem South-Kensington-Museum nach Trafalgar-Square, durch die schon in der Kunstchronik erwähnte Erwerbung von 94 Bildern, hauptsächlich aus dem Vermächtniß des verstorbenen Mr. Wynn Ellis, sowie durch den Ankauf einiger bedeutender Porträts von Morone und Moretto aus Brescia wurde der Bestand der Galerie wesentlich vermehrt. Die Veränderungen in der architektonischen Einrichtung sowohl als auch in der Anordnung der Gemälde sind so groß, daß sie den Vergleich mit den, ähnlichen Vorgängen unterlegenen, Museen zu Madrid, St. Petersburg, Berlin und Dresden genügend rechtfertigen. Das gewonnene Ergebniß kann man dahin zusammenfassen, daß die englische Nationalgalerie jetzt den ersten Rang unter den europäischen Bildergalerien einnimmt, nicht sowohl wegen ihrer räumlichen Ausdehnung als vielmehr wegen der hohen Bedeutung und des Werthes ihres Kunstschatzes, der die britische Schule gleichzeitig mit einem ungewöhnlich mannigfaltigen und gleichmäßigen Bestandtheile fremder Schulen umfaßt.

Der Bau der beibehaltenen alten, mit ihrer antikisirenden Façade dem Trafalgar-Square zugewendeten Gebäude wurde im Jahre 1832 begonnen und dem Publikum im Jahre 1838 geöffnet. Erweiterungen wurden im Jahre 1860 und wieder neun Jahre später vorgenommen; denn so stark war das Bedürfniß nach Raumvergrößerung, daß fünf von der königl. Akademie für die jährliche Ausstellung moderner englischer Bilder bisher benutzte Säle behufs Aufstellung der Gemälde alter Meister dem Vorstande der Nationalgalerie überlassen werden mußten. Jedoch erheischten neue Ankäufe und Vermächtnisse dringend die Ausdehnung des Areals der Galerie. Trotz des in London fortwährend zunehmenden Bodenwerthes sind schließlich alle Hindernisse beseitigt, so daß auch zukünftigen Bedürfnissen Rechnung getragen worden ist, und zwar nicht nur durch Erwerbung einer genügenden Bodenfläche, sondern auch durch Herstellung von Räumen, die in architektonischer wie dekorativer Hinsicht mit den besten Galerien Europa's sich messen dürfen. Uebrigens ist man der Ansicht, daß, wie so oft, auch in diesem besonderen Falle der Ehrgeiz den Architekten und seinen Dekorateur nicht die ihnen geziemende Reserve beobachten ließ, daß, mit einem Worte, die Ausschmückung des Innern nicht genug gegen die Gemälde zurücktritt.

Der Baustil selbst gleicht der berühmten englischen Verfassung; er ist Konglomerat und Kompromiß zugleich, nichts desto weniger ist er wirkungsvoll und seinem Endzweck ent-

sprechend. Das Aeußere ist antikisirend, in einem Stile, der vor etwa fünfzig Jahren, ehe die wieder aufgeblühte Gothik zur Geltung gelangte, der ausschließlich herrschende war. Das Innere zeigt eine mißverstandene Renaissance und besteht aus Säulen, Kapitälen, Rundbögen, Gewölben und einer Kuppel, alles dies symmetrisch und der Regel gemäß konstruirt, doch ohne einen einzigen originellen Gedanken. Seit der Zeit des Sir Chr. Wren und Inigo Jones hat England wenig wirklich werthvolle Renaissance-Bauten aufzuzeigen, und doch ist dieser klassische Stil zweiter Hand für Bildergalerien weit mehr geeignet, als die Gothik, welche hier gegenwärtig mehr und mehr Ungereimtheiten zu Tage fördert. Auch für die Nationalgalerie wurde eine Zeit lang die Gothik in Aussicht genommen, doch kam man davon zurück, weil ein mehr mit rechten Winkeln operirender Stil zu den quadratischen Bilderrahmen denn doch passender erschien. Zwar ist es richtig, daß die ersten mit Cimabue und Duccio beginnenden Malereien sich der italienischen Gothik eng anschmiegen, indeß gehört der größere Theil der Perlen der englischen Galerie, wie z. B. die Auferstehung des Lazarus von Seb. del Piombo und das aus dem Palast Pisani stammende Gemälde, „die Familie des Darius vor Alexander" von Paolo Veronese, der italienischen Renaissance an.

Wie gesagt, der Gegensatz zwischen der blühenden Ornamentik und dem feierlich ernsten Ton der alten Meister hat vielen Tadel erregt. Die allzu reichen Verzierungen, die mehr als 4000 £ kosten, harmoniren zwar mit den goldenen Bilderrahmen, beeinträchtigen aber in hohem Grade die Bilder selbst; es ergeht ihnen wie gewissen Aufführungen Shakespeare'scher Dramen, deren poetische Wirkung unter dem Prunk und Glanz der Kostüme und der Scenerien fast erdrückt wird. Ferner sind die Wände mit Basreliefs verziert, unter denen die Figur Raffael's leicht für diejenige eines Schulknaben oder Handwerkslehrlings gehalten werden könnte. Dergleichen Uebelstände werden wesentlich dadurch verschuldet, daß in England Architekten, Bildhauer, Dekorateure und Maler jeder für sich allein und nicht, wie es im Mittelalter geschah, in gegenseitiger Uebereinstimmung miteinander arbeiten. Nichts desto weniger ist anzuerkennen, daß einflußreiche Persönlichkeiten seit einigen Jahren schon auf das naturgemäße Zusammenwirken der drei Schwesterkünste, Architektur, Skulptur und Malerei, hingearbeitet haben.

Interessant ist es zu erfahren, in welcher Weise die verschiedenen, nunmehr auf's neue geordneten, entweder durch Ankauf oder Vermächtniß zusammengekommenen Werke von der Nation erworben wurden. Die erste, verhältnißmäßig späte Anlage entstand im Jahre 1824 in Folge des Ankaufs der aus 38 Bildern bestehenden Angerstein'schen Sammlung, deren werthvollstes Stück Seb. del Piombo's „Auferstehung des Lazarus" war. Die ganze Sammlung kostete nur 57,000 £, eine außerordentlich geringe Summe im Vergleich zu den enormen Preissteigerungen, denen wir heutigen Tages aller Orten bei Bilderverkäufen begegnen. Von Zeit zu Zeit erhielt die Galerie Geschenke, so von Sir George Beaumont, dem Rev. H. W. Carr, König Wilhelm IV., Königin Victoria, Lord Colborne, Mr. J. Bell, Mr. J. M. W. Turner R. A., Mr. Wynn Ellis u. A. Wahr ist's, ein Gefühl edler Freigebigkeit und Vaterlandsliebe herrscht nach dieser Richtung in England, denn es ist Thatsache, daß die Besitzer privater Kunstschätze von dem rühmlichen Stolze beseelt sind, mit diesen ihrer Nation ein Geschenk zu machen, und während sie auf solche Art ihre Sammlungen vor dem Zerstreutwerden bewahren, sichern sie sich und ihrem Namen selber ein ehrenvolles Andenken bei ihren Landsleuten

Den bedeutendsten Zuwachs erhielt die Galerie jedoch nicht durch Legate, sondern



N. Maes pinx. Rayon sculps.



durch die von Seiten des Parlamentes zu diesem Zwecke gemachten Geldbewilligungen. Wir gedachten bereits der Erwerbung der Angerstein'schen Sammlung. Mehr als dreißig Jahre später wurde den Herren Lombardi und Baldi eine Serie von Meistern der Frühzeit, nämlich Cimabue, Duccio, Orcagna, Filippino Lippi, Uccello, Fra Angelico, Gozzoli u. A. ab=



Madonna mit Johannes und Magdalena. Von Mantegna. Nationalgalerie in London.

gekauft. Die günstige Aufnahme, welche diesen Meistern in London zu Theil wurde, entsprach einer von dem verstorbenen Prinzen Albert angeregten Stimmung, die aus der Ueberzeugung hervorging, daß jede Kunst, um richtig und gründlich verstanden zu werden, auf ihren Ursprung zurückgeführt und an ihrer Quelle studirt werden müsse. Die dagegen im Parlamente und durch das ganze Land angefachte Opposition erwies sich ebenso urtheilslos,

wie sie geräuschvoll war. Die Meinung, daß eine Nationalgalerie lediglich aus Meisterwerken, den großen Produktionen einer Glanzperiode, bestehen müsse, hatte lange dominirt, und es ist wesentlich dem verstorbenen Prinz-Gemahl, Sir Ch. Eastlake und Dr. Waagen zu verdanken, daß die neue und fortgeschrittene Lehre von der Kunstgeschichte als einer historischen Entwickelung in England Wurzel gefaßt hat. Schließlich bekannte man sich zu dem Grundsatz, daß große Maler gleich wie leitende Staatsmänner, Philosophen und Schriftsteller nach ihrer Stellung zu Vorgängern und Zeitgenossen zu beurtheilen und in nicht geringem Grade Geschöpfe ihrer Zeit und anderer äußerer Umstände seien. Nichts desto weniger gab es noch viele Hindernisse im Hause der Gemeinen zu besiegen, wie denn auch einer der Minister Ihrer Majestät unumwunden gestand, daß er, seiner Erfahrung nach, kaum eine schwierigere Aufgabe kenne als diejenige, für die Nationalgalerie Gemälde anzukaufen, und daß er seines Theils bei weitem lieber über eine Anleihe von zwei Millionen Pfund verhandeln, als den Auftrag zum Ankauf eines Gemäldes übernehmen würde.

Daß das Haus der Gemeinen zu keiner Zeit in weniger vortheilhaftem Lichte sich zeigt, als wenn es sich anschickt, über Kunstangelegenheiten zu diskutiren, trat vor 19 Jahren gelegentlich des Ankaufs von Paul Veronese's berühmtem Bilde: „die Familie des Darius zu den Füßen Alexander's" in peinlicher Weise zu Tage. Goethe erging sich gegen Ende des vorigen Jahrhunderts in seinen berühmten italienischen Briefen über die entzückende Harmonie der Farben dieses Meisterwerks, die ihm so frisch erschienen, als wären sie erst gestern aufgetragen worden. Es hieß, daß der König von Preußen dieses Kunstjuwel, obschon vergeblich, zu erhalten gewünscht habe, und Sir Ch. Eastlake, der Direktor, dem es endlich gelungen war, das Bild für die Nationalgalerie zu erwerben, konstatirte, daß seit 30 Jahren Souveräne, Körperschaften und begüterte Personen eifrigst, aber umsonst bemüht gewesen, in Besitz desselben zu kommen. Und doch — es wird fast unglaublich erscheinen — kaum hatte das herrliche Meisterwerk die englischen Ufer erreicht, als es auch schon von den Widersachern der Galerie mit dem gewohnten Uebelwollen überschüttet wurde. Einige Personen ließen merken, daß anstatt des Originals eine werthlose Kopie erstanden sei; andere gaben ihr Urtheil dahin ab, daß diese Malerei, die der Nation nahezu 14,000 £ gekostet habe, in einer öffentlichen Versteigerung keinen höheren Preis als 2000 £ erzielen würde, und Lord Elcho, ein sehr oberflächlicher Dilettant, bezeichnete das Meisterwerk als ein Gemälde zweiten Ranges von einem gleichwerthigen Maler. Aus dem Gesagten geht hervor, daß bei der großen Unwissenheit des englischen Volkes in allen Kunstangelegenheiten die Aufgabe, der Nationalgalerie von Zeit zu Zeit neue Schätze zuzuführen, keine leichte war. Glücklicherweise hat das Publikum allgemach an Bildung gewonnen, und da es nichts Ungewöhnliches ist, daß neue Erwerbungen den Appetit nach mehr erwecken, so ist auch anzunehmen, daß die schon so reiche Galerie immer noch reicher werde.

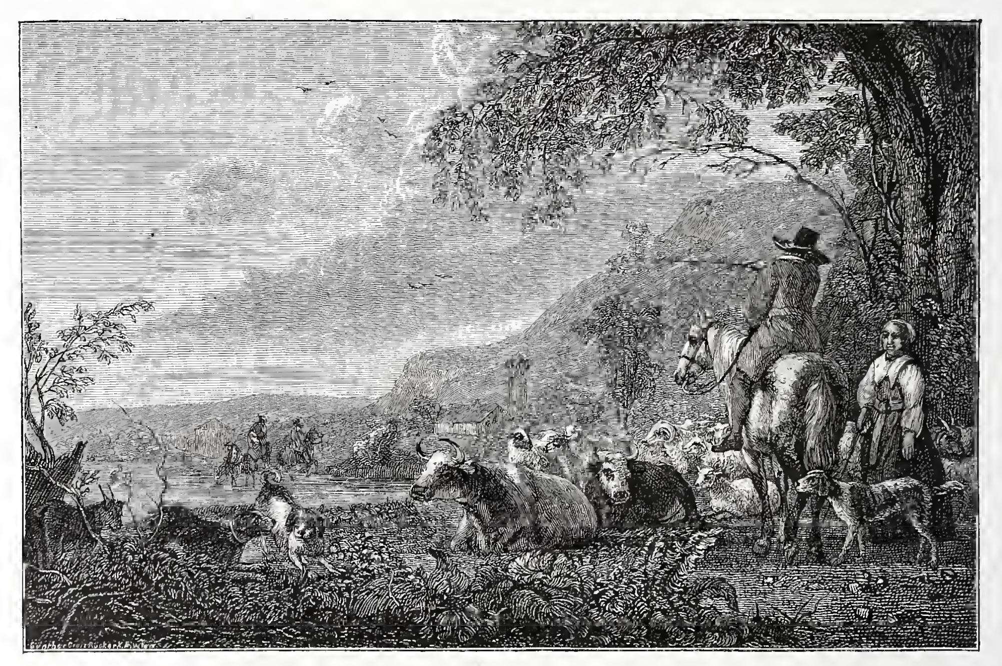
Eins der wichtigsten Ergebnisse der Londoner internationalen Ausstellung im Jahre 1851 bestand wohl in der Erkenntniß, daß, wofern nicht das vereinigte Königreich von Großbritannien und Irland mehr, als bisher für die künstlerische Ausbildung des Volkes leisten werde, diesem die Gefahr drohe, von anderen gleichberechtigten Nationen nicht nur in den Künsten, sondern auch in den Gewerben überflügelt zu werden. In Folge dessen wurde das Museum und die Schulen für Kunst und Wissenschaft in South-Kensington gegründet und Geldmittel für den stetigen Ankauf von Gemälden für die

Nationalgalerie angewiesen. Das Parlament bewilligte zu diesem Zwecke eine jährliche Summe von 10,000 £ und außerdem noch mehrere Hundert Pfd. St. für Reisespesen des Direktors, dessen Aufgabe war, die zumeist erforderlichen Werke ausfindig zu machen. Wohlweislich stellte man als Grundsatz hin, daß es wünschenswerther sei, die Erwerbungen auf fremdem als auf heimischem Boden zu machen, insofern als dadurch die im Lande selbst, in privatem wie öffentlichem Besitz befindlichen Kunstschätze vermehrt werden würden. Die aufeinanderfolgenden Direktoren (jeder mit einem jährlichen Gehalt von 1000 £), nämlich Sir Ch. Eastlake (von O. Mündler assistirt), Mr. Boxall R. A. und Mr. Burton, der jetzige Direktor, haben demgemäß verschiedene Reisen nach Italien und Deutschland unternommen und außer den dabei gemachten und bereits bemerkten Erwerbungen ist noch das für 9000 £ angekaufte und als der „Garvagh Raffael" bekannte Gemälde „die Madonna, das Christkind und St. Johannes" zu erwähnen. Ein anderes aus der Suermondt'schen Galerie in Aachen angekauftes, vordem in der Schönborn'schen Sammlung befindlich gewesenes Bild „Christus die Kindlein segnend" ist vielfach angezweifelt worden, und die Meinung geht überwiegend dahin, daß dies große weltberühmte Gemälde nicht von Rembrandt selbst, sondern von einem Schüler desselben (Eekhout) herrühre. Zu den seltenen Stücken gehören auch die zwei früher im Palast Urbino befindlichen, „die Musik" und „die Rhetorik" darstellenden Figuren von Melozzo da Forli.

Privatsammlungen haben ebenfalls Beiträge für die Nationalgalerie geliefert; so ist im Jahre 1871 die ganze, meist aus holländischen Bildern bestehende Sammlung des verst. Sir Robert Peel für die Summe von ungefähr 50,000 £ angekauft worden. Auf diese Weise kamen zwei Gemälde von Pieter de Hooch, „Waldscene" und „Wasserfall" von Ruysdael, „die Allee" nebst drei anderen Landschaften von Hobbema, sechs Sujets von Teniers, und das der „Strohhut", jetzt „Filzhut" benannte Bild von Rubens in den Besitz der Nationalgalerie. Nur wenige Galerien haben einen solchen Reichthum an Rubens'schen Werken aufzuweisen, obschon die Eremitage in St. Petersburg sich einiger Gemälde rühmt, die besser in England geblieben wären. Die mit Umsicht und Sachkenntniß hauptsächlich in Florenz gebildete Barker'sche Sammlung lieferte, als sie im Jahre 1874 unter den Hammer kam, ebenfalls einen werthvollen Zuwachs, nämlich zwei Gemälde Botticelli's, vier Kompositionen von Pinturicchio und „die Geburt des Heilandes", ein unvollendetes Werk von Piero della Francesca. Mit ihren vier Stücken ist die Galerie reicher an Schöpfungen dieses seltenen Meisters als jede andere, die Uffizien vielleicht ausgenommen. Seit einigen Jahren hegt man den Wunsch, Werke von Malern aus der Frühperiode anzusammeln, die durch ihr strenges und beharrliches Studium der italienischen Kunst die erste sichere Grundlage gegeben haben. Man neigt sich, um es kurz zu fassen, den Präraffaeliten zu, entsprechend der Bewegung auf kirchlichem Gebiete, welche alte Riten und Ceremonien wieder neu zu beleben versucht.

Die britische Schule, mit Recht der Stolz der Nation, vermag nirgend besser als in der gegenwärtigen Anordnung beurtheilt und geschätzt zu werden. Nun, da zum ersten Male alles zusammengebracht ist, nimmt sie nicht weniger als sieben Säle in Anspruch. Dreißig Jahre früher enthielt die Galerie nur 91 Bilder britischen Ursprungs, wurde aber alsdann durch das großmüthige Geschenk der mehr als 150 Gemälde umfassenden Vernonschen Galerie vermehrt. Ferner erhielt die britische Schule im Jahre 1856 durch das reiche Vermächtniß Turner's, das aus etwa Hundert seiner eigenen Gemälde mit einigen tausend Skizzen in Bleistift und Wasserfarben bestand, einen ansehnlichen Zuwachs. Dem

letzten Willen Turner's gemäß ist seinen Oelbildern hinlänglicher Raum gewährt, und die sorgfältig eingerahmten Studien und Skizzen werden in Kabineten aufbewahrt, wo sie unter Aufsicht des Kustoden von den Studirenden eingesehen werden können. Ivanoski, der phantasiereiche Landschaftsmaler des nördlichen Europa, ist nicht unpassend der Turner Rußlands genannt worden. Man würde weit ausholen müssen, wenn man eine ausreichende Darlegung der Stilwandlungen und des excentrischen Genius dieses Idols der Engländer geben wollte. Turner hatte drei oder vier verschiedene Malweisen, er wandte der Reihe nach seine Neigung holländischen und italienischen Landschaften zu, doch wurde sein Stil in der letzten Zeit so formvergessend und ausschweifend in der Farbe, daß er an Tollheit zu streifen schien. Die ganze Laufbahn dieses Malers fordert übrigens fast



Der Reiter. Von Albert Cuyp. Nationalgalerie in London.

unwillkürlich zu Studien eigenthümlicher Art sowohl vom künstlerischen als psychologischen Gesichtspunkte auf. Der Ausspruch (Seneca's), daß dem Genius eine Dosis Wahnsinn beigemischt sei, fand wohl niemals ein schlagenderes Beispiel, als in diesem Falle. Die schwindelhaften Preise, welche Turner's Oelmalereien und Aquarelle noch immer auf dem Markte erzielen, geben seinem Vermächtniß einen unberechenbaren Geldwerth. In seinem Durste nach Nachruhm theilte er die Schwäche edler wie unedler Gemüther und hatte in dieser Beziehung Aehnlichkeit mit dem Brüsseler Künstler-Sonderling Wiertz. Turner selbst forderte zum Vergleich mit Claude heraus, insofern er in seinem Testamente die Bedingung stellte, daß zwei seiner auf's beste ausgearbeiteten und offenbar mit Claude Lorrain rivalisiren sollenden Werke, nämlich „Dido's Erbauung Karthago's“ und „die Sonne, aus dem Nebel aufgehend“, zwischen den beiden vorzüglichsten Gemälden Claude's des Vergleichs wegen ihren Platz finden sollten. Auch schadet in der That jenen diese Feuerprobe keineswegs, ja, parteiische Kritiker neigen sich sogar der Ansicht zu, daß der englische Rivale dieselbe als Sieger bestehe.

Ein anderes von einem Mr. Bell herrührendes Vermächtniß, dessen bedeutender Inhalt in Folge der jüngst getroffenen Anordnungen zum ersten Mal im rechten Lichte erschien, gehört, Rosa Bonheur's „Pferdemarkt“ ausgenommen, der englischen Schule an. Eine der vorzüglichsten Nummern ist das „der Derbytag“ betitelte Pferderennen, eine glänzende Komposition von Mr. Frith R. A. — Wir gedachten schon oben des Vermächtnisses eines im Handel reich gewordenen Kaufmanns Wynn Ellis, das jedoch nur theilweise als für



Der sog. „Strohhut.“ Von Rubens. Nationalgalerie in London.

die Nationalgalerie annehmbar erachtet wurde. Leider geschieht es nicht selten, daß Leute dieser Art, die sich besser auf gedruckte Kattune als auf gemalte Leinwand verstehen, eine Beute der Händler werden, denen natürlich daran liegt, schlechte Waare zu hohem Preise anbringen zu können. Nicht ein einziges der 94 von der Nationalgalerie übernommenen und nach dem Wunsche des Testators in einem besonderen Saale aufgestellten Stücke hat „europäischen Ruf“ erlangt. Indeß zeichnet sich ein Werk sehr vortheilhaft vor den übrigen aus, nämlich eine von Canaletto gemalte Vedute der Scuola di San Rocco in Venedig, mit einer überaus reichen und interessanten figürlichen Staffage von der Hand des schnellfertigen Tiepolo. — Das wäre die Analyse der wichtigsten Ankäufe und

Vermächtnisse, die der Galerie eine so ungewöhnliche Mannigfaltigkeit und Seltenheit verleihen.

Eine kurze Uebersicht des Galeriebestandes möge in Folgendem gestattet sein. Die britische Schule umfaßt mehr als 400 Gemälde und Zeichnungen von 93 Meistern, die nahezu sämmtlich entweder bei Lebzeiten geschenkt oder im Todesfall hinterlassen wurden. Fremde Schulen sind durch 6—700 Stücke vertreten, darunter viele von vorzüglichem Werthe. Die für den Ankauf von Gemälden seit Gründung der Galerie im Jahre 1824 bis zum Schluß des Jahres 1871 ausgegebene Gesammtsumme beläuft sich auf mehr als 337,000 £. Seitdem sind noch mehrere tausend Pfund Sterl. für Ankäufe aus der vorhin erwähnten Barker'schen Sammlung verwendet worden. Die Nationalgalerie nimmt hinsichtlich der Gesammtzahl ihrer Werke eine Mittelstellung unter den größern europäischen Museen ein. Nimmt man an, daß dieselbe etwas über 1000 Nummern umfasse, so übertrifft sie die Museen des Vatikans, des Kapitols, der Brera, des Pal. Pitti, und die Galerien von Turin, Venedig, Neapel, Bologna, Brüssel, Antwerpen, Amsterdam und dem Haag. Uebertroffen in numerischer Hinsicht wird die englische Nationalgalerie dagegen von den Galerien des Belvedere, der Ermitage, des Louvre, Madrids, Dresdens, Münchens und Berlins. Im Ganzen hat der Besuch der englischen Galerie seit Eröffnung derselben bis zur Jetztzeit alljährlich zugenommen.

Eine streng chronologische Zusammenstellung der Bilder, von welcher zur Zeit des verst. Prinz-Gemahls, Sir Ch. Eastlake's und Dr. Waagen's so viel die Rede war, hat einer Anordnung weichen müssen, die, obschon weniger wissenschaftlich und historisch, doch zweckdienlicher ist und besser mit dem übereinstimmt, was sich in England als „common sense“, d. i. gesunder Menschenverstand, empfiehlt. Bei dem gegenwärtigen Arrangement ist es nicht mehr möglich und auch nicht wünschenswerth, eine ununterbrochene Wanderung von Galerie zu Galerie, durch einen Zeitraum von sechs Jahrhunderten, mit Cimabue anfangend und mit Landseer endigend, zu unternehmen. Die Vertheilung ist mehr nach topographischen als historischen Gesichtspunkten getroffen, so daß jedes Land, Italien, Holland, Frankreich, Spanien, Deutschland und England, seine zusammenliegenden Räume hat. In Zukunft wird der Kunstjünger nicht mehr dasjenige vermissen, was man den geographischen Längen- und Breitengrad der Kunst nennen könnte. Und wie so oft, hat man auch hier gefunden, daß Uebereinstimmung in der Auffassung, der Farbe und der allgemeinen künstlerischen Behandlung ebenso von der Nationalität, d. i. von Klima und Volksstamm, abhängig ist, als von der Zeitstellung des Künstlers. So ist denn beim Aufhängen der Gemälde auch auf den malerischen Effekt Rücksicht genommen, auf anziehende Prospekte, die das Auge zu gewissen Glanzpunkten hinleiten. Man nehme z. B. den mit der französischen Schule Poussin's und Claude's beginnenden Ueberblick, der, an den Werken der französischen Schule entlang, quer durch die Centralkuppel und den angrenzenden Saal führt — welche letzteren Räume ihren malerischen Schmuck insbesondere Italien verdanken — bis endlich der äußerste Ruhepunkt in Seb. del Piombo's Meisterwerk der „Auferstehung des Lazarus“ erreicht ist! Im Ganzen muß gleichwohl zugegeben werden, daß die Anordnung etwas unsystematisch und unzusammenhängend ist; die historische Folge ist keineswegs so genau wie vom Direktor Waagen in Berlin beobachtet worden, noch sind die perspektivischen Ausblicke so darmartig ausgedehnt, wie in der langen Louvregalerie. In England, wo man selten Gemälde von außergewöhnlichem Umfange findet, hält man dafür, daß Säle von mäßiger Kabinetgröße für den Beschauer

die geeignetsten seien. In dem neuen Gebäude nimmt der Rubenssaal die größte Fläche mit einer Länge von 96′ und einer Breite von 40′ englisch ein; die höchste Ausdehnung erreicht die daran stoßende Galerie in einer Länge von 120′ bei 40′ Breite. Letztere, welche die große italienische Galerie heißen könnte, enthält die Hauptwerke der Schulen von Florenz, Perugia, Rom, Parma und Venedig. Die vorzüglichsten Meister darunter sind Seb. del Piombo, Perugino, Filippino Lippi, Borgognone, Correggio, Veronese und Romanino. In diesem Saale, wo ungemeine Schwierigkeiten hinsichtlich der Anordnung der Gemälde zu überwinden waren, treten die reichen Hilfsquellen der Nationalgalerie erst recht voll zu Tage, wie denn überhaupt alles darin sich zu einem Glanzpunkte vereinigt. Es sind, wie gesagt, die größten Anstrengungen gemacht worden, um einen architektonisch, malerisch und dekorativ imponirenden Effekt zu erzielen, doch bedarf es kaum der Bemerkung, daß derselbe keinen Vergleich aushält mit der bei weitem prachtvolleren Ausstattung der Ermitage zu St. Petersburg.

Noch verdient der Katalog Mr. Wornum's eine lobenswerthe Erwähnung. Die erste Ausgabe desselben datirt aus dem Jahre 1847. In der 37. Ausgabe befanden sich zuerst die Monogramme und Signaturen der Maler in Holzschnitt; das Werk erlebte im vorigen Jahre seine 68. Auflage. Eine neue Ausgabe, die oben bemerkten mannigfachen Veränderungen und Vermehrungen umfassend, wird in kürzester Zeit erscheinen; trotz des beträchtlichen Umfanges derselben ist doch der dafür zu zahlende Preis auf dem beim Publikum beliebten Satz von 1 Shilling stehen geblieben. Mr. Wornum, der Kustos der Galerie, versichert uns, daß der Katalog ebenso sehr der historischen wie der beschreibenden Darstellung gerecht werden werde. Die Anordnung ist nicht — wie fast überall üblich — nach der Nummernfolge getroffen, sondern alphabetisch nach den Namen der Künstler. Biographische Notizen leiten die Beschreibung der Bilder ein; die Geschichte jedes Bildes, soweit solche bekannt, ist zugleich unter Angabe seiner Größe, des Materials, worauf es gemalt ist, und sonstiger Details, die zu seiner Identificirung dienen mögen, mitgetheilt und die Urtheile gewichtiger Kritiker beigefügt worden. Es herrschen abweichende Meinungen darüber, ob Mr. Wornum oder Dr. Waagen die Erfindung dieser modernen und musterhaften Katalogform beizumessen sei, indeß beansprucht Mr. Wornum das Recht für sich. Er bemerkt, daß sein Werk, die Frucht eines nahezu dreißigjährigen Bemühens, den Werth eines biographischen Wörterbuchs besitze, insofern es zugleich die historischen, Zeit, Volksstamm und Nationalität berührenden Verhältnisse darlege, Umstände, die wesentlich seien zur richtigen Würdigung eines Meisters und seiner Werke.

J. Beavington Atkinson.

Die Organisation der Wiener Akademie.

Zur Eröffnung des Neubaues.

In der ersten Hälfte des nächsten Monats wird die festliche Eröffnung des neuen Gebäudes der Wiener Akademie der bildenden Künste durch eine historische Ausstellung der Wiener Kunst gefeiert werden, und es dürfte sich daher der erwünschte Anlaß bieten, die gegenwärtige Organisation der ersten Kunstschule der österreichischen Monarchie etwas näher kennen zu lernen.

Die Akademie der bildenden Künste in Wien ist, besonders was die ihr zur Verfügung gestellten Räumlichkeiten betrifft, bisher von der österreichischen Regierung als Stiefkind behandelt worden; zu keiner Zeit stand ihr ein genügendes und selbständiges Lokal zur Verfügung. Erst in der jüngsten Zeit, nach Vollendung des Neubaues am Schillerplatz, konnten sämmtliche Anstalten mit ihr wieder räumlich vereinigt werden, die statutengemäß zu ihr gehören. Nur für die Specialschule der Bildhauerei hat sich noch ein größeres selbständiges Gebäude als nothwendig herausgestellt, in welchem sich gegenwärtig die Professoren Caspar Zumbusch und Karl Kundmann mit ihren zahlreichen Schülern befinden. Das Hauptgebäude der Akademie liegt im Centrum der Stadt, in der nächsten Nähe der Ringstraße, von allen vier Seiten vollständig frei, von Theophil Hansen im Stile der neugriechischen Renaissance erbaut, und umfaßt nun alle Anstalten, welche in den Wirkungskreis der Akademie fallen. Nebst den großen Räumen, welche für Zwecke des Kunstunterrichtes und der Specialschulen für Malerei, Medailleurkunst, Kupferstich und Architektur bestimmt sind, enthält das Gebäude noch ein großes Museum für Gypsabgüsse, eine Bibliothek, eine Handzeichnungen- und eine Kupferstichsammlung und eine ganz vorzügliche Gemäldegalerie [1]).

Die jüngste Organisation der Akademie vom Jahre 1872 wurde dadurch erleichtert, daß im österreichischen Kunstleben ein geistiger Klärungsproceß vor sich gegangen ist, und daß es in Folge dessen möglich wurde, zwei Klippen zu vermeiden, an welchen früher mehr oder weniger jedwede Organisation der Akademie scheitern mußte. Die Akademie in ihrer heutigen Organisation hat es aufgegeben, als „Kunstbehörde" zu erscheinen, sie hat ferner darauf verzichtet, den gewerblichen Theil der Kunst zu pflegen, und kann sich daher heutigen Tags rückhaltlos und ausschließlich der Pflege der großen Kunst widmen.

In einem konstitutionellen Staate ist es schon an und für sich nicht passend, daß eine Körperschaft, deren Beruf in erster Linie ist, zu lehren und die Erziehung der Jugend zur großen Kunst in ihre Hand zu nehmen, als Behörde fungiren soll, so wenig wie dies Universitäten oder technische Hochschulen auf ihrem Gebiete thun. Es wird selbst-

---

1) Ueber die Bibliothek giebt der von Prof. Dr. C. v. Lützow herausgegebene Katalog (Wien, bei C. Gerold's Sohn 1876), über die Galerie das „Verzeichniß der Gemäldesammlung der Akademie der bildenden Künste" vom Kustos Prof. H. Schwemminger (Wien, bei C. Gerold's Sohn 1866) näheren Aufschluß.

verständlich der Staatsverwaltung freistehen, sich, wenn sie dies für nothwendig erachtet, des Rathes der Akademie zu bedienen, und gewiß wird jede intelligente Staatsregierung es nicht unterlassen, bei wichtigen Anlässen sich direkt an die Akademie zu wenden, aber als Behörde als solche zu wirken, wie es die Statuten vom Jahre 1812 vorschrieben, dazu können nur Staatsbehörden, wie es Ministerien sind, nicht aber Lehranstalten berufen sein. Die Vermischung bureaukratischer Elemente mit den Unterrichtszwecken der Akademie ist undurchführbar, und es ist daher bei der gegenwärtigen Organisation der Akademie auch nirgends angedeutet, daß die Akademie einen behördlichen Charakter zeigen soll.

Noch wichtiger aber ist es für die Akademie, daß die Kunstgewerbe aus dem Kreise der akademischen Lehrthätigkeit ausgeschieden sind. In den Statuten vom Jahre 1800 und 1812 kamen Bestimmungen vor, aus denen hervorgeht, daß die Akademie als solche auch den Nationalwohlstand durch Unterstützung der gewerblichen Thätigkeit zu fördern habe. Praktisch hat diese Thätigkeit keine Erfolge gehabt, denn zu keiner Zeit war Oesterreich auf dem Gebiete der gewerblichen Thätigkeit so tief gesunken wie zur Zeit, als die Statuten es der Akademie vorschrieben, auch die gewerbliche Seite der Kunst zu pflegen. Gegenwärtig denkt Niemand daran, die Akademie mit dem Ballast gewerblicher Thätigkeit zu beschweren, weil einerseits durch die Gründung des Oesterreichischen Museums im Jahre 1864 und der mit demselben verbundenen Kunstgewerbeschule (gegründet 1867) für die Pflege der Kunstgewerbe in Oesterreich ein Mittelpunkt geschaffen wurde und andererseits, weil das Kunstgewerbe selbst einen so großen Aufschwung genommen hat, daß es unerläßlich nöthig wurde, für seine Interessen eine specielle Anstalt zu gründen, deren eigenster Beruf es ist, die Kunstbildung im Gewerbe zu fördern. „Es ist ein pädagogischer Grundsatz, der keinen Augenblick aus dem Auge gelassen werden darf, daß dort, wo verschiedene Bedürfnisse nach Ausbildung sich zeigen, diesen verschiedenen Bedürfnissen durch Gründung von selbständigen Lehranstalten entsprochen werden muß. Und so erfreut sich das Kunstleben Wiens heute zweier Anstalten, deren eine der Pflege der großen Kunst zu dienen hat, nämlich die Akademie der bildenden Künste, während die zweite, das Oesterreichische Museum mit der Kunstgewerbeschule, die Förderung des Kunstgewerbes und die Pflege des kunstgewerblichen Unterrichtes zu seiner Aufgabe gemacht hat. Die italienischen Akademien, an denen die sogenannte Scuola d'ornato der Akademie einverleibt wurde, sind warnende Beispiele für die Verquickung beider Ziele an einer und derselben Anstalt. Es degradirt eine solche für die artegiani bestimmte Kunsthandwerkerschule die Akademie und genügt nicht den Zwecken des Kunsthandwerks, welches heutigen Tags in Oesterreich, Deutschland und auch in Italien nach selbständiger Entwickelung strebt.

Diesen Grundzügen entsprechend, hält nun die im großen Stile organisirte Wiener Akademie, deren jüngstes Statut nach mehr als einer Richtung eine Weiterentwickelung der Akademie gestattet, den Gedanken fest, daß die Pflege der großen Kunst ihre eigentlichste Aufgabe ist, und daß aller Fortschritt in der bildenden Kunst wesentlich auf dem geistigen Gleichgewicht und der lebendigen Wechselwirkung der drei großen Schwesterkünste beruht, die seit jeher als dominirende Zweige in der Kunst angesehen wurden, der Architektur, der Skulptur und der Malerei. An diese drei Hauptfächer lehnen sich die Landschaftsmalerei, der Kupferstich und die Medailleurkunst an. Das Kunstleben Wiens ist gegenwärtig glücklicherweise so reich und großartig, daß es möglich war, jede dieser drei Hauptkünste durch ausgezeichnete Künstler, die, so verschieden ihre Auffassungen und

Principien sind, doch Ein Ziel verfolgen, zu vertreten und jedem Hauptfache einen möglichst großen Spielraum für seine Entfaltung zu gewähren. Es wirken in jeder der drei Abtheilungen an der Akademie Künstler, welche auf ihrem speciellen Gebiete einen hervorragenden Namen sich errungen haben. Früher räumlich getrennt und auf ungenügende Lokalitäten angewiesen, welche eine Entfaltung der einzelnen Zweige fast unmöglich machten, sind die großen einzelnen Schulen, Dank der Municifenz des Kaisers, der Regierung und der Reichsvertretung, gegenwärtig in einem einzigen Palast vereinigt, räumlich einander näher gerückt, und treten daher untereinander in direkte und engste Wechselbeziehung. Es steht dem Architekten nicht mehr der Maler, der Bildhauer nicht mehr dem Architekten fern, sie alle haben das Bewußtsein, daß es nicht die Künste sind, welche in einer Akademie gelehrt werden, sondern die Kunst, und daß nicht aus der einseitigen Bevorzugung eines Zweiges, seien es nun malerische oder bildhauerische, zeichnende oder koloristische Elemente, die echte Kunstblüthe hervorgehen kann.

Es ist ferner in der äußerlichen Organisation der Akademie durch das wechselnde Rektorat dafür gesorgt, daß auch die Leitung der Akademie zeitweise in die Hände eines Bildhauers oder Architekten gelegt werden kann (dieses Jahr ist Oberbaurath Prof. Fr. Schmidt Rektor), so daß auch dem ganzen inneren Gebahren gegenüber diese Künstler nicht so fern stehen können, wie es sonst oder früher der Fall war.

An diesen Grundgedanken der Organisation der neuen Akademie lehnt sich ein weiterer an, welcher den Lehrstoff als solchen betrifft. Es ist allerdings ganz richtig, daß es in der Kunst wesentlich auf die geniale Begabung ankommt und daß der Mangel des echten Talentes durch nichts ersetzt werden kann. Aber so gewiß es ist, daß die Kunst auf der hervorragenden Begabung des Individuums beruht, ebenso gewiß ist es auch, daß es auf jedem Gebiete der Kunst etwas gibt, was lernbar und lehrbar ist, und daß es gar nicht möglich wäre, den Fortschritt in der Kunst festzuhalten, wenn die Traditionen der Vergangenheit in den Lehranstalten ignorirt und die lehrbaren Elemente dem Zufall der Privatateliers preisgegeben würden, in einer Zeit, wo das Bedürfniß nach einem besseren Kunstunterrichte alle Schichten der Gesellschaft durchdringt. Hervorragende Künstler haben daher auch zu allen Zeiten in den Bereich ihres Studiums diejenigen Wissenschaften hineingezogen, deren Ergebnisse geeignet sind, die Kunstübung zu fördern, das Kunstverständniß zu erweitern und zu vertiefen. Beruht die Kunst auf der Empfindung und der Phantasie des Künstlers einerseits, so darf andererseits die Bedeutung der Wissenschaften für die Kunstübung und für den Kunstunterricht nicht hoch genug angeschlagen werden. Vor Allem sind diejenigen Zweige der Wissenschaft, welche sich mit der Perspektive und dem Studium des menschlichen Körpers beschäftigen, für einen Künstler unerläßlich; und gerade dem Studium der Anatomie und dem Studium der Perspektive wird im Ganzen und Großen an den Lehranstalten viel zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt, diese Fächer werden häufig und nur zu gern als Nebenfächer angesehen. Wir kennen aber die großen Anstrengungen, welche die größten Meister, wie Lionardo und Michelangelo machten, um sich in den Besitz jener Kenntnisse zu setzen, die dazu dienen, den menschlichen Körper vollständig kennen zu lernen, und um die großen Gesetze der Natur durch das Studium der Perspektive der bildenden Kunst dienstbar zu machen. Staatsanstalten, wie die Akademien der bildenden Künste es gegenwärtig sind, müssen daher in erster Linie dafür sorgen, daß das Lehrbare in der Kunst auch wirklich gelehrt werde, und zwar von Meistern, welche dem Fach vollkommen gewachsen sind. Ebenso wird es unerläßlich nöthig sein, bei dem

gegenwärtigen Stande der Kunstwissenschaft und Kunstbildung, daß der Kunstgeschichte, der allgemeinen Geschichte, der Mythologie, der Kostümkunde u. s. f. volle Aufmerksamkeit gewidmet wird. Bei der gegenwärtigen Organisation der Wiener Akademie ist daher diesen verschiedenen Zweigen eingehende Berücksichtigung zu Theil geworden; es befinden sich im neuen Gebäude drei Lehrsäle, in welchen speciell der Unterricht in diesen Hilfswissenschaften (in Anatomie, Perspektive und den historischen Wissenschaften) ertheilt wird.

Der Schwerpunkt der künstlerischen Lehrthätigkeit der Akademie liegt in der allgemeinen Maler- und Bildhauerschule, in zweiter Linie in den Specialschulen; beide ergänzen sich gegenseitig, die Specialschulen setzen den Unterricht der allgemeinen Maler- und Bildhauerschule voraus; für die Vorbildung auf dem Gebiete der Architektur in Wien ist speciell durch die Bauschule am k. k. polytechnischen Institute hinreichend Sorge getragen. Man kann sich eine Akademie denken, an welcher wenige oder gar keine Specialschulen vorhanden sind; wohl aber ist eine Akademie ganz undenkbar, an der eine allgemeine Maler- und Bildhauerschule fehlen würde. Das Wesentliche des akademischen Unterrichts beruht eben darauf, daß er für diejenigen Künste, welche sich mit dem Studium des menschlichen Körpers beschäftigen, gleichmäßig ertheilt werde. Wie der Mensch das höchst entwickelte und am meisten harmonisch ausgebildete Geschöpf der Natur ist, so ist der menschliche Körper das Alpha und Omega jedes Kunststudiums, dessen Anfang wie sein höchstes und letztes Ziel. Das Studium der menschlichen Gestalt als solche muß die Grundbasis der künstlerischen Bildung und die Grundlage jedes akademischen Kunstunterrichts sein. Dasselbe beruht theilweise auf dem Studium der Natur und theilweise auf dem Studium der Antike. An der Wiener Akademie werden daher in der allgemeinen Malerschule das Zeichnen und Malen nach der Antike und das Zeichnen nach der menschlichen Gestalt, das Studium des Gewandes und endlich die Kompositions-Uebungen als Hauptgegenstände behandelt, und ebenso gilt für die allgemeine Bildhauerschule das Modelliren nach der Antike und nach der Natur, das Studium des Gewandes und die Kompositions-Uebungen als in erster Linie maßgebend. Auf der Vertiefung in das Studium der Antike und der menschlichen Gestalt ruht das Schwergewicht des akademischen Unterrichts und die Zukunft der eigentlichen großen Kunst. In Rücksicht auf dieses Studium ist es für die Akademie ein nicht zu unterschätzender Gewinn, daß mit derselben ein Museum der Gypsabgüsse und eine Gemäldegalerie verbunden ist. Diese beiden Anstalten unterstützen den Unterricht in hervorragender Weise.

Es wird keinem aufmerksamen Beobachter der modernen Kunst entgangen sein, daß in Deutschland und Oesterreich diesem Studium der Antike und der menschlichen Gestalt im Ganzen nicht zu allen Zeiten die volle Aufmerksamkeit geschenkt wurde, wie dies in Frankreich der Fall ist. Die Kunstvereine haben mit dazu beigetragen, die großen Ziele der Kunst zu verrücken und die Aufmerksamkeit der jüngeren Künstlergeneration mehr auf das Marktbild als auf die höheren Ziele der großen Kunst zu lenken. Dazu kommt noch, daß in diesen Ländern von Seiten des Staates, der Kirche und der Kommune sehr wenig Veranlassung geboten wird, die Malerei, Skulptur und Architektur durch Aufträge zu fördern. Kunsthändlerwaare zu schaffen, den Kunstmarkt zu beleben, kann nimmermehr Aufgabe einer Akademie sein. In Paris war sich die Akademie immer ihres hohen Zieles bewußt. Die Superiorität, welche die französische Kunst gegenwärtig besitzt, ist wesentlich dem Umstande zuzuschreiben, daß dort dem Studium der Antike und der mensch-

lichen Gestalt seit der Gründung der Académie des Beaux-Arts in den Zeiten Colbert's die größte Aufmerksamkeit zugewendet wurde. Es gehört zu den verderblichsten Vorurtheilen eines Theiles der jüngeren Malergeneration, zu glauben, daß man des grundlegenden Studiums der Antike und der menschlichen Gestalt entbehren könne, und das Trachten nach selbständiger Produktion, noch bevor die Einsicht reif und der Verstand vollständig eingeweiht ist in die Geheimnisse der menschlichen Gestalt, der Anspruch, schon in der Schule zum Bildermalen zugelassen zu werden, vielleicht sogar ohne gründliche Kenntnisse der Anatomie und der Perspektive, ist für die Künstler wie für die Kunst vom Uebel. Das Ideal, sei es nun das klassische oder das romantische, die Kenntniß der großen Meister ist etwas, was einem Theil unserer jüngeren Künstler, und zwar nicht zum Vortheile der Kunst, beinahe gänzlich verloren gegangen ist.

An die allgemeine Maler- und Bildhauerschule schließen sich die Specialschulen an, und zwar giebt es in der Wiener Akademie der bildenden Künste solche für Malerei, Bildhauerei, Landschaftsmalerei, ferner für Kupferstich, Graveur- und Medailleurkunst und für Architektur. Würde in Wien das Atelierleben so entwickelt sein, wie dies beispielsweise in Paris und in Rom der Fall ist, so würden insbesondere Specialschulen für Malerei nicht so nöthig sein, wie dermalen, wo das Atelierleben noch wenig entwickelt ist, wo überhaupt ein fühlbarer Mangel an Ateliers zu Tage tritt und es daher unerläßlich nöthig war, eine Reihe hervorragender Künstler an die Akademie heranzuziehen, welche durch ihr selbständiges künstlerisches Wirken als Vorbilder für die akademische Jugend dienen können. Auch die Architekturschule hat den Charakter einer Specialschule, welche getragen ist durch hervorragende Meister in diesem Fache und an welcher sich nur jene jüngeren Architekten betheiligen können, die schon früher, sei es am polytechnischen Institute oder an einer ähnlichen Anstalt des Auslandes, einen hohen Grad von Fachbildung erreicht haben. Die Durchführung der Specialschulen an der früheren Akademie der bildenden Künste in Wien war wegen den beschränkten Räumlichkeiten, die zur Verfügung standen, unmöglich, und es ist ein besonderer Vorzug des neuen Akademiegebäudes, daß die hinlänglich großen Räumlichkeiten eine reiche Entfaltung der Specialschulen, speciell für Malerei, künftig möglich machen. Für die Specialschulen der Bildhauerei wurde, wie schon früher erwähnt, dadurch gesorgt, daß für dieselben außerhalb der Akademie ein eigenes Gebäude zu diesem Zwecke aufgeführt wurde.

Ist der Unterricht an der allgemeinen Maler- und Bildhauerschule mehr ein Schulunterricht, der seinen geordneten Gang haben muß, wenn er zum Ziele führen soll, ist daher dieser Unterricht nicht begründet auf die Lehr- und Lernfreiheit, die daselbst keinen Sinn haben würde, so ist andererseits der Unterricht an den Specialschulen in die freie Wahl gestellt und mehr auf das Wechselverhältniß zwischen Meister und Schüler und auf ein gegenseitiges Vertrauen beider zu einander begründet.

Die Leitung der Akademie der bildenden Künste ruht in den Händen des Rektors und des Professoren-Kollegiums; ersterer wird alle zwei Jahre von dem Lehrkörper gewählt. Die Administration ist Sache des Sekretariats. Gegenwärtig wirken an der Wiener Akademie 17 Professoren und 2 Docenten. Der Bibliothekar versieht auch die Professur der Kunstgeschichte und ist zugleich Vorstand des Museums der Gypsabgüsse. Für die Gemäldegalerie ist ein eigener Kustos bestellt. Wir müssen es als bezeichnend hervorheben, daß an dieser Anstalt Lehrer wirken, welche verschiedenen Nationen angehören, und bemerken, daß die Wiener Akademie seit jeher — seit van Schuppen bis auf

unsere Tage ihren internationalen Charakter bewahrt hat. [1]) Vorherrschend wirken wohl Oesterreicher von Geburt, doch befinden sich unter den Professoren auch mehrere Deutsche aus dem Reiche (Fr. Schmidt, Jakoby, Zumbusch, Niemann, Griepenkerl, Lützow) und ein Däne (Hansen). Die Wiener Akademie ist eine österreichische Staatsinstitution und unterscheidet sich wesentlich von denjenigen Anstalten, die, wie die Krakauer oder Prager Akademie — und manche deutschen Akademien, — einen partikularen landschaftlichen oder nationalen Standpunkt einnehmen. Sie folgt dem geistigen Charakter Wiens, das es seit jeher verstanden hat, sich durch geistigen Zuzug zu kräftigen.

Die Thätigkeit der einzelnen Lehrkräfte vertheilt sich folgendermaßen:

a) Allgemeine Malerschule.

Prof. Karl Blaas, Prof. Karl Wurzinger, Prof. Eduard Ritter v. Engerth, Prof. August Eisenmenger, Prof. Christian Griepenkerl.

b) Allgemeine Bildhauerschule.

Supplirender Prof. Alois Düll.

c) Specialschulen.

1) für Historienmalerei: Prof. Eduard Ritter v. Engerth, Prof. August Eisenmenger, Prof. Heinrich von Angeli, Prof. Josef Trenkwald.
2) für höhere Bildhauerei: Prof. Carl Kundmann, Prof. Caspar Zumbusch.
3) für Landschaftsmalerei: Prof. Ed. Ritter v. Lichtenfels.
4) für Kupferstecherei: Prof. Louis Jacoby.
5) für Graveur- und Medailleurkunst: Prof. Carl Radnitzky.
6) für Architektur: Prof. Friedr. Schmidt, Prof. Theophil Ritter v. Hansen, Assistent Hans Auer.

d) Hilfsfächer.

1) für Perspektive und Stillehre: Prof. Georg Niemann.
2) für Anatomie: Prof. Dr. Anton Frisch.

e) Hilfswissenschaften.

1) für Kunstgeschichte: Prof. Dr. Carl v. Lützow.
2) für Allgemeine Welt- und Kulturgeschichte: Prof. Dr. Adalbert Horawitz.
3) für Farbenlehre: Prof. Dr. Leander Ditscheiner.
4) für Farbenchemie: Prof. Nicolaus Teclu.

Im letzten Jahre betrug die Zahl der Schüler 221, darunter 166 aus Oesterreich, 34 aus Ungarn, 16 aus dem deutschen Reiche und 4 Angehörige anderer Nationalitäten. Die Zahl der zur Vertheilung gelangenden Stipendien beträgt nicht weniger als 39 und die Gesammtsumme, welche für Stipendien verwendet wird, beläuft sich auf 9020 fl. ö. W. jährlich. Außerdem sind noch fünf vom Staate dotirte Reisestipendien, jedes im Betrage von 1500 fl. in Silber, für hervorragende Zöglinge zur Verallgemeinerung ihrer Studien im Auslande, vorzugsweise in Italien, bestimmt. Im Palazzo di Venezia in Rom sind Ateliers und Lokale zur Aufnahme derjenigen Zöglinge bestimmt, welche mit Staatsstipendien ausgezeichnet worden sind.

---

1) Ueber die Geschichte der Akademie wird die Festschrift der Akademie, welche Prof. C. v. Lützow verfaßt, Aufschluß geben und die speciellen Belege für diese Behauptung liefern.

Schließlich sei erwähnt, daß den Professoren der Specialschulen für Architektur und Landschaftsmalerei je eine Summe von 2000 fl. von Seiten des Staates zu dem Zwecke zur Verfügung gestellt wird, um mit ihren Schülern alljährlich Studienreisen unternehmen zu können.

Diese kurzen Daten mögen genügen, um sich von der Organisation, der innern Einrichtung und den Unterrichtsbehelfen der Wiener Akademie der bildenden Künste Einsicht zu verschaffen in dem Augenblicke, in welchem die Akademie, von dem neuen Gebäude Besitz ergreifend, hoffen darf, einer schönen Zukunft entgegen zu gehen.

Wien, im Februar 1877. R. v. E.

Briefe an und von Carl Haller v. Hallerstein.

Mitgetheilt von R. Bergau.

Ueber die Resultate der wissenschaftlichen Forschungsreise des Architekten Karl Haller v. Hallerstein[1]), berühmt als Entdecker der Statuen-Gruppen vom Tempel zu Aegina, ist bisher sehr wenig bekannt geworden, da Haller schon vor seiner Heimkehr im Jahre 1817 in Griechenland starb und sein künstlerischer und literarischer Nachlaß bisher nicht durchgearbeitet worden ist. Wir wußten zwar, daß Haller im Auftrage des Kronprinzen Ludwig von Bayern, welcher damals eifrigst bemüht war, gute antike Marmorarbeiten für seine später in der Glyptothek zu München aufgestellte Sammlung zu erwerben, in Griechenland Ausgrabungen[2]) veranstaltet und Ankäufe von Antiken gemacht hat, doch war Genaueres darüber nicht bekannt. Als Ludwig Urlichs gelegentlich seiner Vorarbeiten zu der im Jahre 1867 (zu München) erschienenen Geschichte der Glyptothek nach dem Nachlasse Haller's suchte, konnte er ihn nicht finden. Seine vortreffliche Arbeit mußte daher, was Haller's Verdienste um diese Sammlung des Kronprinzen betrifft, einige Lücken behalten, welche durch die nachfolgende Mittheilung einiger darauf bezüglicher Briefe, welche auch sonst interessante Einblicke gestatten, wenigstens zum Theil ausgefüllt werden.

Der erste im Auftrage des Kronprinzen an Haller geschriebene Brief des Hof-Sekretär Kreutzer vom 2. August 1811 fehlt leider. Sein wesentlicher Inhalt wird aber durch den hier unter I mitgetheilten Brief des Bildhauers Martin Wagner, welcher bekanntlich im Auftrage des Kronprinzen die meisten Kunstwerke der Glyptothek gekauft hat, wiedergegeben. Ihm folgen zwei Berichte Haller's an den Kronprinzen.

I.

Erhalten zu Zante d. 6ten Sept. 1812.

Rom den 20sten August 1811.

Es wird Ihnen nicht unbekannt seyn, wie sehr Seine Königliche Hoheit unser Kronprinz Werke alter Sculptur liebt, und zu sammeln sucht; doch nur **Vortreffliches** und **ausgezeichnet Schönes** strebt Er zu besitzen, mittelmäsiges genügt ihm nicht. — Da nun Höchst Dieselben von mehreren Seiten erfahren, daß in Griegenland vieles dieser Art gefunden, und Nachgrabungen mit Glüke dort betrieben werden, und in der Voraussetzung, daß Sie sich noch in Griegenland, oder wenigstens noch in Konstan-

---

1) Seine Selbst-Biographie in der Kunstchronik, Bd. X, Nr. 20.

2) Haller's Bericht über seine Ausgrabungen auf der Insel Milo habe ich in Bd. III der „Grenzboten" v. J. 1876 publicirt.

tinopel befinden möchten, bevollmächtigte mich Seine Königliche Hoheit folgende wichtige Aufträge auf verschiedenen Weegen an Sie ergehen zu lassen. Nemlich:

1. Daß,
   a. wenn Sie sich noch in Athen oder Griegenland überhaupt befinden, Er wünscht, daß Sie noch länger dort verbleiben möchten, und Ihnen zu diesem Zwecke fünf Monathe längern Aufenthalts (oder mehr, wenn solche nicht hinreichen sollten) vergüthen will.
   b. Sollten Sie sich aber in Constantinopel, oder auser Griegenland befinden, Er Ihnen die Reise zurück nach Griegenland ebenfalls vergüthen wird.
2. Zu Nachgrabungen Antiker Sculptur bestimmen Seine Königliche Hoheit Ihnen die Summa von vier tausend baierischer Gulden, welche Sie thätig zu betreiben, und nach Ihren Gutbefinden an jenen Gegenden und Orten zu bewerkstelligen haben, wo die größte Ausbeute zu hoffen.
3. Andere sieben tausend bai. Gulden bestimmen Höchst Dieselben zu Aufkaufen **ausgezeichnet** Schöner Werke der Bildhauerkunst; unter welchen die beyden in Athen über den Metoppen des Parthenon liegende Pferde Köpfe begriffen seyn müssen, wegen welcher beyden S. K. H. der Kronprinz einen Ueberschlag haben möchte, was der Transport bis Wien, oder wenn es näher, und sicherer dabey, bis Triest zu Lande kosten könnte, wenigstens beyläufig. — Direkte mit den Türken liese sich wohl am vortheilhaftesten abschliesen.
4. Haben Sie sogleich an S. K. H. dem Kronprinzen zu schreiben, wohin, und auf wem S. K. H. Ihnen den Kredit-Brief schreiben, oder stellen soll.
5. Daß während der Dauer des See-Krieges das Erworbene wohl in Griegenland wird bleiben müßen, wo es sicher und bey wem könnte aufbewahrt werden? — Oder bis zum Frieden mit Rußland nur, liese sich da nicht der Transport zur See bis zum Ausflus der Donau, und dann auf solcher bis nach Baiern vollführen? — Hierüber erwartet S. K. H Auskunft von Ihnen.
6. Die Briefe an S. K. H. dem Kronprinzen sind über Wien, oder Triest, wie es am sichersten, durch Handelshäuser an andere nach Inspruk zu addressiren.
7. Ihr Schreiben an S. K. H. Haben Sie in mehrmaliger Abschrift auf verschiedenen Weegen an Höchst Dieselben abzusenden, damit, wenn eines verlohren gienge, Er doch das andere erhalte. So wie ich ebenfalls dieses Schreiben doppelt an Sie ergehen lasse.
8. Bey diesem wichtigen Geschäfte ist die gröste Verschwiegenheit zu beobachten. Außer mir weiß niemand eine Silbe davon. — Selbst dem Bischoff Hässelin in Neapel soll es ein Geheimniß bleiben. Sie können dieses Geschäft, nach Gutbefinden, unter irgend einen andern Namen betreiben.

Dieses ist, was mir S. K. H. der Kronprinz in den Vertrauen auf Ihre Rechtschaffenheit, Kenntnissen, und Eifer an Sie aufzutragen gnädigst geruhten. Versäumen Sie keinen Augenblick sogleich S. K. H. zu antworten. Bewahren Sie ihre empfangenen Briefe wohl, und numeriren Sie jene, so Sie an S. K. H. schreiben. — Ich benutze zugleich diese angenehme Gelegenheit, mich Ihren Andenken und Freundschaft zu empfehlen.

Mit gröster Achtung verbleibe ich

Ihr

ganz ergebenster Freund

Mart. Wagner.

N. S. Sollten Sie Gelegenheit haben, Briefe über Italien zu senden, so können Sie solche an mich addressiren, wo ich sie sogleich weiter befördern werde.

Gio. Martin Wagner pittore.

Via di Ripetta No. 99. primo piano.

II.

Allerdurchlauchtigster Kronprinz,
Allergnädigster Herr;

Durchdrungen von den Empfindungen der lebhaftesten Freude, und im Hochgefühle meines Glückes das mir die Würdigung Ihrer Gnade und Ihres mich so hoch ehrenden allerhöchsten Vertrauens schafft, kann ich nicht Worte finden, die den Dank auszudrücken vermögen, der für Ew. königl. Hoheit meine ganze Seele erfüllt; ich kann dabey nur in der Hoffnung mich beruhigen daß es mir gelingen möge, ihn in der freudigsten Anwendung aller meiner Kräfte zur genauen Erfüllung Ihrer gnädigen Befehle, thätig werden zu lassen. Mit mir preise ich meine l. Vaterstadt hochglücklich durch das fürstliche Vertrauen das Allerhöchstdieselben zu ihr, in Ihrem allergnädigsten Schreiben an mich, ausgesprochen haben, und ich kenne keinen süßern Wunsch, als daß viele meiner braven Mitbürger des nehmlichen Glückes theilhaftig werden mögten, Ihnen durch treue Dienste den Dank und die Liebe an den Tag legen zu können, mit der für Sie Allergnädigster Kronprinz unser Aller Herzen laut schlagen.

Ew. Königl. Hoheit allergnädigste Zuschrift vom 2. August dieses Jahres, empfieng ich leider erst gegen Ende des vorigen Monats, und ich kann nur heute erst die allerunterthänigste Beantwortung, Ihrer mir damit aufgegebenen Fragen, die ich, so viel es mir für jetzt nur erst möglich ist, in beigefügtem besondern Blatt[1]) Punkt für Punkt abgesaßt habe, als für welche eine gnädige und nachsichtsvolle Aufnahme ich erflehe, durch eine sichere Gelegenheit von hier abgehen lassen. Glücklicherweise traf mich jenes noch in Griechenland und zwar hier in Athen, wo ich ungesäumt mich zur genauen Befolgung Ihrer gnädigsten Befehle, thätig zu machen suchte. Mit um so innigerer Freude kann ich nun Ew. Königl. Hoheit schon einige Rechenschaft davon ablegen, indem soeben ein mich überraschender Fund in den Nachgrabungen die ich an der Acharnaer Straße unternommen habe, gemacht worden ist. Er bestehet in einer ziemlich großen Vase von weisem Marmor, mit einem gut erhaltenen Basrelief. Es ist darauf der Abschied eines gewissen *ΟΝΗΣΙΜΟΣ* von seiner Familie vorgestellt, der wahrscheinlich der Patron von mehrern Gräbern war, die schon früher hin von dem franz. Consul Mr. Fauvel, unter der Aufschrift dieses Namens, in diesem Bezirk geöffnet worden sind. Das ganze ist gut gruppirt und gezeichnet, und besonders herrscht viel Lebendigkeit in der Hauptfigur. Außer diesem habe ich mehrere kl. Grabsteine mit Inschriften und Vasen aus gebrannter Erde von verschiedener Form und Größe ausgegraben. Von diesen hat eine derselben eine Contour-Zeichnung, die Merkur im Begriff eine Frauensperson in Charons-Nachen zu führen vorstellt. —

Ferner kann ich Ew. Königl. Hoheit die erfreuliche Aussicht eröffnen gute Bildhauereien aus den Ruinen des Apollo Tempels zu Phigalia in Arkadien zu erwerben, indem ich bey der im vergangenen Sommer, mit meinem Freunde dem englischen Architekten Cockerell, vorgenommenen Aufmessung desselben, die Fragmente zweier unter seinen Trümmern vergrabenen Basrelief, entdekte. Leider hat Veli Pacha alle Nachgrabungen im Pelopones auf das strengste verboten, und wir durften auch nicht einmal einen einzigen Stein in den Ruinen des genannten Tempels verrücken, welches uns an der Vollendung unserer architektonischen Arbeit hinderte: Wir haben uns daher entschlossen daß, so bald mein Freund von seiner Reise nach Egypten mit Anfang des kommenden Sommers, zurück gekommen seyn wird, wir die Erlaubniß in jenem Tempel zu graben, nachsuchen wollen. Es ist indessen zu erwarten daß sie nur durch kostspielige Geschenke an Veli Pacha und an seine Leute, zu erhalten seyn wird. Ew. Königl. Hoheit bitte ich daher unterthänigst, mir so bald als möglich zu sagen, ob und in wie weit ich auf Aller Höchst Deren Rechnung, in die Unterhandlungen eingehen darf. — Geschichtlich ist es bekannt daß der Tempel Bildhauerwerke an den Giebelfeldern seiner beyden Fronten hatte. Daß sie von Vorzüglichkeit gewesen seyn müßen, läst sich aus der schönen Zeit in der er erbauet ist, und wovon der Styl seiner Architektur zeugt, und aus den Fragmenten der beyden Basrelief, auf welchen ich den Kampf der Centauren und Lapithen erkennen konnte, schliesen, sie sind wahrscheinlich ein Theil der Verzierung des jonischen Frieses im Innern der Zelle. Es ist aber ferner meine Pflicht Ew. Königl. Hoheit zugleich damit zu eröffnen, daß ich nur auf den 4ten Theil der allenfalls in den Ruinen vorzufindenden Kunstwerke Anspruch machen kann, da in unserer damaligen Reisegesellschaft der gegenseitige Verspruch gemacht worden ist, die Grabung in Gemeinschaft zu unternehmen.

Ew. Königl. Hoheit wollen mir erlauben Sie durch die beygefügten[2]) Skizzen in Zeichnungen und schriftlichen Bemerkungen, von dem glücklichen Erfolg meiner Untersuchungen des Jupiter Panhellenius Tempels zu Aegina, in Kenntniß zu bringen. Die beiligende[3]) Convention die ich mit meinen drey Mitbesitzern von den dabey gefundenen Statuen, abgeschloßen habe, wird Ew. Königl. Hoheit nähern Aufschluß über die Art und Weise geben, wie wir dieselbe zu veräußern gesonnen sind. Unmittelbar nach deren Auffindung habe ich im Anfang des Monats Mai, den Herrn Gesandten Bar. v. Häfelin Nachricht davon gegeben, und dann später hin im Monat August von Zante aus, wo ich im Stande war eine detaillirtere Beschreibung davon zu machen, meine Pflicht beobachtet, und Sr. Königl. Majestät durch ein allerunthänigstes Schreiben mit Zeichnungen belegt, in Kenntniß gebracht. Das engl. Gouvernement das früher von dem Fund der Statuen Nachricht bekommen hatte, als unsere gegenseitige Uebereinkunft zu ihrer öffentlichen Veräußerung abgeschloßen war, hat eine Summe von 6000 Liv. Sterlingen zu ihrem Ankauf bieten lassen, und zugleich ein Transport-Schiff unter Bedeckung eines Briks von 18 Canonen zu ihrer Abholung nach Zante abgeschickt. Wir konnten indessen uns nicht darauf weiter einlassen, als ihm nur den Vorrang des Angebotes bey ihrer dereinstigen Veräußerung, anzuerkennen. Bey der Ueberzeugung von ihrem mehrseitigen Kunstwerth, kenne ich keinen lebhaftern Wunsch, als daß sie das Eigenthum eines unserer vaterländischen Musaeen werden mögten.

Endlich füge ich noch die allerunterthänigste Bitte an, daß es Ew. Königl. Hoheit gnädigst gefallen möge, den Wechsel von der Summe von fünfhundert spann. Thalern, so ich in Allerhöchst Dero Namen auf das Haus Hübsch und Timoni zu Constantinopel bey der hiesigen Consular-Caßa vorläufig erheben werde, anzuerkennen, da ich durch Geldmangel keinen Aufschub der für Allerhöchst Dieselben unternommenen Geschäfte veranlaßen will. Ueber die Verwendung dieser Gelder werde ich Allerhöchst Denenselben Pflichtschuldige Rechenschaft ablegen, so wie auch ganz gewiß es nicht unterlaßen der mir so

1) fehlt. — 2) fehlt. — 3) fehlen.

äußerst schmeichelhaft gnädigst geschenkten Erlaubniß nachzukommen so oft als es möglich ist, Ew. Königl. Hoheit Nachrichten von dem fernern Verfolg meiner Geschäfte zu geben.

In dem eifrigsten Bestreben mich der gnädigen und huldreichen Protection, mit der Ew. Königl. Hoheit mich zum bessern Gelingen in meiner Kunst, die ich über Alles liebe, so hoch beglücken, würdig zu machen, verharre ich mit den Gefühlen der höchsten Verehrung und des lebhaftesten Dankes

Athen d. 23sten Dec. 1811.

Ew. Königl. Hoheit
alleruntertthänigster
Carl Haller von Hallerstein.

III.

Athen d. 12. März 1813.

Dessen Dupplicat unter d. 3. Aug. 1813
mit l. Linkh abgeschickt.

Allerdurchlauchtigster Kronprinz,
Allergnädigster Herr!

Ew. Kön. Hoheit allergnädigstes Schreiben (No. 4) erhielt ich durch Professor Wagner, in Zante zu Ende Octobers; es ist das Zweyte gewesen, das bis auf jenen Augenblick in meine Hände gekommen war: dasjenige (No. 3) aus Inspruck vom 22sten April 1812 empfieng ich hier, erst mit Anfang dieses Jahrs: Auch erhielt ich erst Ende Septembers zu Zante, durch Hübsch und Timoni aus Constantinopel den auf ihr Haus gestellten Credit von 3000 spann. Thalern.

Diese stattgefundenen Unregelmäßigkeiten in den Gang jener Papiere, mußten einen nachtheiligen Einfluß auf die von Ew. H. mir allergnädigst aufgetragenen Geschäfte haben, worüber ich mich nun verpflichtet halte Ew. H. eine der Wahrheit getreue Rechenschaft abzulegen.

Mein erster Schritt, zur Befolgung der mir von Ew. H. allergnädigst gemachten Aufträge war, daß ich unmittelbar nach ihrem Empfang im Nov. 1811 einen sehr einladenden Antrag ausschlug meinen Freund Mr. Cockerell, mit welchem ich mich schon lange Zeit ununterbrochen den architectonischen Untersuchungen griechischer Monumente gewidmet gehabt hatte, nach Egypten zu begleiten. Darauf habe ich die hier vor dem Thor Hypathon gemachten Nachgrabungen angefangen und so lange fortgesetzt als mir meine physischen Mittel erlaubt hatten da mir noch kein Credit von Ew. H. eröffnet worden war. Erst im Juny des folgenden Jahrs gelang es mir den unter den 23. December 1811 allerunterthänigst erbetenen Wechsel, hier zahlbar zu machen, dessen Summe statt 500 ich auf 546 span. Thlr. erhöhen mußte, da sie dem Auszahler auf Constantinopel so annehmbar war. Den Aviso davon habe ich unter den 1. Juny 1812 an das Haus Hübsch u. Timoni nach Constantinopel geschickt.

Am 12. Juny fertigte ich ein 3tes allerunterthänigstes Schreiben, mit seinen Beylagen, in Duppolo an Ew. H. ab, das summarisch Folgendes enthielt und bis zur Stunde unbeantwortet blieb.

1tens Die Anzeige des Abgangs meines Schreibens vom 23. December 1811, und der unter den 1. Juny erfolgten Erhebung des Wechsels von 546 sp. Thlrn.

2tens Die Darstellung des durch den Mangel an Geld veranlaßten Aufschubs der Grabungen und Ankäufe, so wie auch der dringenden Nothwendigkeit die Grabungen im Apollo Tempel von Phigalia so schnell als möglich ins Werk setzen zu suchen, und der dazu getroffenen Vorkehrungen.

3tens Ein Schema zu Anschlag der Kosten fünfmonatl. Aufenthaltes und Reisen in Griechenland, wobey ich für Ersteres 185 span. Thlr. als Summe die ich früher hin in einem solchen Zeitraum hier brauchte, und für die Zweyten 4 span. Thlr. täglich, als ohngefähren Maaßstab annahm.

4tens Die Darstellung des mit einigen meiner Freunde gefaßten Entschlusses, die interessanteste Ausbeute unserer respectiven Reisen in der Levante, in artistischer und litterarer Hinsicht, zur Publizität zu bearbeiten.

5tens Die Anzeige der, von mir zeither wieder erworbenen Antiquitäten als z. B. den verzierten Marmor vom Erechteum, und das Dorische Capitäl vom Jupiter Panhellenius Tempel in Egina; und der zum Verkauf für 1000 Levant. Piaster hier sich vorfindenden atheniensischen antiken Gold-Müntze, von welcher so wie von einigen kleinen Vasen und Figuren, ich Abzeichnungen beylegte.

Hierauf trat ich meine Reise nach dem Tempel von Phigalia an, wo ich mich am 7. July mit Hrn. Gropius und meinen andern mitintressirenden Freunden zusammenfand, da derselbe die Erlaubniß zu den Grabungen, gegen Abtretung der Hälfte des Fundes, von dem Pacha erhalten gehabt hatte,

und wo meine Anwesenheit zur architectonischen Untersuchung des Tempels, bis zu Ende Augusts unumgänglich nöthig war. Nach beendigten Grabungen acquirirte Hr. Gropius die Hälfte der gefundenen Basreliefe für die Gesellschaft, für 3500 spann. Thlr. von dem Pacha, und ich unterstützte ihren sehr schwierigen Transport nach dem nächst gelegenen Hafen von Buzi in Arkadien, und begleitete sie von da mit nach Zante, wohin wir sie als den nächst sichersten Ort, um so schneller zu bringen suchen mußten, da der Abgang des Pacha aus der Morea, uns ihren Verlußt durch das aufgewiegelte Volk gedroht hatte. Mein Vorsatz war, Ew. H. unsere gefundene Basrelief durch Zeichnungen näher bekannt zu machen, so bald sie an einen sichern und zweckmäßigen Orte aufgestellt geworden seyn würden. Unterdessen benutzte ich das gefällige Anerbieten eines durchreisenden Schweitzers Mr. d. l'Isle einen Brief an Ew. H. nach Deutschland mitzunehmen; die geringe Zeit vor seiner Einschiffung am 29. Sept. erlaubte mir indeßen nicht mehr, als Ew. H nur eine kurze Anzeige von den gethanenen Fund der phigalischen Marmor zu machen; womit ich noch die dringende allerunterthänigste Bitte verband, daß Ew. H. mich mit baldiger Beantwortung meiner früheren Briefe, beglücken mögten, da ich schon lange derselben um so sehnsuchtsvoller entgegengesehen, als sie meine Sorge für die zu betreibende Geschäfte heischte.

Hier bekenne ich Ew. K. H. freymüthig daß, bevor als die Anstalten zur Unterhandlung für die phigalischen Grabungen gemacht werden mußten, und ich nicht Ihre Antwort, auf die in meinen ersten Schreiben, allerunterthänigst gemachte Anfrage erhalten gehabt hatte „Ob, und in wieweit ich, auf Ihre Rechnung in dieselben, eingehen darf?" ich mit meinen Freunden gezwungen war, die dazu nöthigen Gelder anderwärts, als Anleyhen aufzunehmen, und dadurch in Verlegenheit gewesen bin zu entscheiden, ob ich auf Ew. K. H. oder auf mich selbst, den Vortheil oder Nachtheil des Erfolgs der Grabungen zu wagen haben würde? — Es schien mir am Rechtlichsten dies noch von der zu erwartenden Antwort von Ew. H. abhängen zu laßen, so daß nemlich im Fall der Bejahung Ew. K. H. den Verlust oder Gewinst, bey einer Verneinung aber, ich sie haben würde.

Als mir hierauf Ihr allergnädigstes Schreiben durch Pr. Wagner zukam, in welchem, obschon es leider mit meinem Portefeuille im Meer verlohren gieng, ich mir Ihren allergnädigsten Befehl also erinnere:

> „Daß ich an Prof. Wagner, alle für Höchst Dero Rechnung erworbenen Alterthümer, nebst dem baar Rest der mir anvertrauten Gelder, übergeben solle, indem Ew. H. mich hinfort nicht mehr bemühen wollten"

habe ich denselben sogleich den Credit von 3000 Spann. Thlrn., und nach seinem Wunsch von dem in Athen habenden baaren Cassa-Rest so viel eingehändigt, als ich in Zante hatte entbehren können; denn da Ew. K. H. namentl. die phigalischen Grabungen mit Stillschweigen übergangen, und so mit meine oberwähnte allerunterthänigste Anfrage unbeantwortet geblieben hatten, kam ich in Zweifel ob sich Ew. H. darauf einlassen wollten, bis ich bey meiner Hierherkunft am 7. Jan. dieses Jahrs durch Ihr allergnädigstes Schreiben vom 22. April 1812 unter Nro. 3 (Nro. 2 ist auf diesem Angenblick noch nicht angekommen) Ihre Bejahung in den Worten erhielt

> „Wären, was ich nicht hoffe, die eilftausend Gulden ausgegeben, würde ich dennoch ½ Theil der Nachgrabungs- und Erlaubnißkosten, also ¼ Theil aller Ausgaben bestreiten, gegen ¼ Theil der Ausbeute Apollo Epikureus Tempels zu Phigalia."

Darauf halte ich mich verpflichtet, Ew. K. H. die Bemerkungen zu machen:

1stens Daß, durch die Art und Weise wie wir zur Ausführung der Grabung kommen konnten, die erhaltene Ausbeute an Werth, unter 6 zu vertheilen bleibt, da außer den mit mir bey ihrer frühern Entdeckung vereintgewesenen dreyen Freunden, namentl. Mstrs Cockerell Linkh u. Foster, nun auch Hr. Gropius für seine Bemühungen und Mr. Legh für das gemachte Darlehen, Theilhaber geworden sind;

2tens Daß, da die Marmor eine vollständige Sammlung ausmachen, welche ohne außerordentl. zu verliehren, nicht durch Vertheilung zerstückelt werden darf, sie der Entscheidung der Mittheilhaber gemäß zum Verkauf an den Meistbietenden ausgestellt bleiben, und dabey ihr Schäzungspreis von 60.000 Spann. Thlr. als niedrigstes Angebot gelten soll.

Da ferner Ew. K. H. die Basreliefe durch die Zeichnungen des Prof. Wagners genau kennen lernen werden, so lege ich hier, mit der in Druck erschienenen Ankündigung derselben, nur die Copien der Obligazionen bey, um Ihnen sehen zu lassen, wie die zu ihrer Erwerbung benöthigten Gelder erhalten worden, und welche Schritte für ihre Conservation schon geschehen sind.

Nach dieser Darstellung der, durch das Verspäten Ihrer Briefe und die Umstände, veränderten Lage, und des Ganges des Grabungs-Geschäftes von Phigalia, erbitte ich von Ew. K. H. die Entscheidung, ob Sie auch in diesen Umständen noch Theilhaber seyn wollen, und in diesem Falle, werden Ew. H. die Gnade haben mir Ihre Befehle darüber zu ertheilen, und mir einen Credit zu eröffnen, um den 6. Theil der Grabungs- und Ankaufskosten, die sich in Sa. auf 6000 spann. Thlr. belaufen können, zu bestreiten, und meine gemachten Ausgaben, für die durch die Geschäfte veranlaßten Reisen und meines Aufenthaltes zu Zante, remboursiren zu können.

Zur genauen Befolgung Ihrer allergnädigsten Befehle, habe ich alle bis auf den Augenblick für Ew. H. erworben gehabte Antiquitäten, an Pr. Wagner übergeben, wovon ich das genaue Verzeichniß nebst der Berechnung ihrer veranlaßten Kosten hier beylege [1]) und mit den Gefühlen des wärmsten Dankes für das mir so gnädig geschenkte Vertrauen, die Bitte um Ihre allerhöchst gefällige Nachsicht darinnen, vereinige. — Die schweren Marmor, so wie das eginet Capitäl und die Grabsteine mit den Inschriften, wollte Pr. Wagner nicht mit sich nehmen, und hat mich daher gebeten, sie gelegenheitlich nach Venedig zu spediren.

Die außerdem schon Erwähnten, so wie auch durch die Geschäfte Wagners sich ergebende, mir noch zu beantworten obliegenden Punkte Ihres allergnädigsten Schreibens vom 22. April, sind:

a. über Nro. 5. „Die beyden Pferdeköpfe am Parthenon betreffend". Selbige sind zwar losgerissen, liegen aber noch auf dem Gesimse der Frontispitze, wo sie als Zeugen der vorhanden gewesenen, und theils durch die barbarischen Hände eines Lords Elgin geraubten herrlichen Werke, nur an diesem ehrwürdigen Monument, einen Werth haben können, da sie, als die in der Gruppe der 4 Köpfe zuhinderst gestandenen nur ebauchirt waren, jetzt aber durch die Zeit ganz verwittert sind.

b. über Nro. 6. Grabungen in Olympia. Diese könnten allerdings von sehr interessanten Folgen seyn, wenn auch nicht in Auffindung vorzügl. Bildhauerwerke, von denen wohl schon zur Zeit der Römer das Beste weggekommen seyn mag, doch in Rücksicht architectonischer Entdekungen, vorzüglich in den Ruinen des Jupiter-Tempels. Ich wollte ihre Untersuchungen schon im Sommer 1811 vornehmen, hatte aber das dazu benöthigte Geld nicht, denn ohne gr Kosten Aufwand würde daselbst nichts zu machen seyn. Der antike Boden der ganzen Altys ist über 8 Fuß unter der heutigen Erde, welche durch eine wahrscheinl. schon im Alterthum stattgehabte Ueberschwemmung des Alpheus, sich aufgehäuft, und zu einer steinartigen Massa verhärtet hat. Man fand indessen vor ein paar Jahren, da wo der Fluß neue Auswaschungen gemacht gehabt hatte, einige antike Helme von Bronze.

c. Nro. 9. „Wann ich das eigentliche Griechenland zu verlassen — welchen Weg zu nehmen — und in Baiern anzulangen gedenke?" Ich wünsche meiner Absicht, die schönsten Monumente griechischer Baukunst, durch ihre nähere Untersuchung genau zu studieren, mit meinen Reisen in Griechenland so nahe als es mir möglich werden kann, zu kommen, und ich wage es mir zu schmeicheln daß Sr. Kön. Majestät mein längeres Ausbleiben, worüber ich schon im Sommer 1811, allerunterthänigst Bericht erstattet, mit Wohlgefallen betrachten wollen, da ich damit, sowohl für mein Vaterland als für mich, etwas Ehrenvolles und Nützliches zu bewirken suche. Von jetzt an gedenke ich noch einige Zeit hier in Athen zu bleiben, um meine Arbeiten über den Jupit. Panhel. Tempel und Apollo Epikur. Tempel zur Vollständigkeit zu bringen. Die Materialien habe ich zu ersterm vorräthig, leider aber zu dem Zweiten großentheils verlohren, indem ich auf meiner Rückreise von Zante, durch Meersturm mit dem größten Theil meiner Effecten und meines Geldes, aller in einem Zeitraum von 7 Monaten gemachten Handzeichnungen verlustig geworden bin; daher ich auch noch einmal zu dem Tempel von Phigalion reisen muß. Uebrigens habe ich noch mehrere Zeichnungen anzufertigen, zu denen ich schon lange mein Versprechen gegeben hatte. Nach Vollendung alles dieses, werde ich wenn es mein Vermögen mir erlaubt, die mir noch unbekannten Theile Griechenlands bereisen, was ich mit kommenden Herbst thun zu können hoffe. — Da mir in Italien noch so viel Intressantes kennen zu lernen übrig geblieben ist, so möchte ich meine Nachhausreise durch dasselbe machen.

Die mir bekannte Liebe mit welcher Ew. K. H. Kunst und Wissenschaften unterstüzen, läßt mich es wagen, in Nachfolgendem eine allerunterthänigste Bitte an Sie zu stellen:

Mr. Cockerell wünscht seine Reisen, die blos einen artistischen Endzweck haben, auch auf Italien und die übrigen für die B. K. interessantesten Länder des Continents ausdehnen, und wo möglich mit mir machen zu können: in diesem Falle, würde es ihm, da er Engländer ist, durch Ew. K. H. allergnädigste Protection gelingen, mit welcher Sie die Gnade haben wollten ihn in der Ausfertigung eines Passes für einen in meiner Gesellschaft reisenden Künstlers, zu beglücken. Da er wohl von dem französischen Gouvernement eine besondere Erlaubniß haben muß, so erbitte ich ferner in dessen Namen Ew. K. H. vielvermögenden Beystand zu deren sichern Erhaltung, der ihm auch dann schon von großem Vortheil seyn würde, wenn es Ew. H. auch nur gefallen wollte, die dazu einzuschlagende sichersten Mittel und Wege, mir bald allergnädigst anzuzeigen. Die Gewährung dieser meiner allerunterthänigsten Bitte würde mich sehr glücklich machen, da Mr. Cockerell außer mit mir durch gleiche Liebe und gleich regen Eifer für unsere Kunst vereint, auch noch durch seinen seltenen, trefflichen Charakter, meinem Herzen ein sehr theurer Freund ist, und sich dasselbe durch die reellste Thätigkeit für mich, zur wärmsten Dankbarkeit verbunden hat.

---

1) fehlt.

Endlich versichere ich Ew. K. H. auch der Freude die mich über die Erwerbung der eginetischen Marmor für Ihre Kunstsammlungen, beseelt; ich habe von ihrer Auffindung an, sie als sehr schätzenswerthe Kunstwerke anerkannt, und darauf nach allen meinen Kräften mitzuwirken gesucht, daß sie nach Deutschland, namentl. Baiern kommen mögten, und sehe mich durch den nun so stattgefundenen Erfolg, für manches Opfer das ich bis zur Entscheidung ihrer Bestimmung bringen mußte, belohnt.

Mit einem ganz vorzüglichen Dankgefühle, erkenne ich die schmeichelhafte Erwähnung der wohlgefälligen Verwendung Ihrer Muße auf das Studium der altgriechischen Sprache. Leider muß ich auf deren Kenntniß, die ich in meiner Jugend mir zu erwerben verabsäumt habe, Verzicht thun, da mir kaum so viel Zeit bleibt um die neugriechische Sprache so viel zu lernen, als sie mir zu meinen Reisen in dem Lande nöthig ist.

Der von Ew. K. H. mir so gnädig und schmeichelhaft gemachten Aufforderung Ihnen öfters über Kunst und sich dahin Beziehendes Nachricht zu geben, werde ich eben so freudig nachzukommen suchen, als ich freudig mich dem Dienste für Ew. K. H. zu widmen gestrebt hatte. Meine Kräfte sind dabey wohl meinem Willen weit nachgeblieben; lassen mich indessen Ew. K. H. zu meiner Beruhigung hoffen, daß ich mich damit Ihrer Zufriedenheit, nicht ganz unwürdig gemacht habe, und daß es mir gelungen sey die Liebe und Verehrung auszusprechen, die von dem Augenblick des Empfangs Ihres ersten allergnädigsten Schreibens meine ganze Seele zum lautesten Dank anregte, und mit welchem ich ersterbe, als

Ew. Königl. Hoheit

allerunterthänigster

Carl Haller von Hallerstein.



Die Ausgrabungen in Olympia.

Von W. Gurlitt.

Mit Holzschnitten.

I.



Fig. 1.
Zeuskopf auf einer Münze von Elis.

Das wachsende Interesse an den Kunstwerken und Monumenten des Alterthums hat allerwärts in großen staatlichen Unternehmungen Ausdruck gefunden, welche den klassischen Boden, besonders Griechenlands und Kleinasiens, nach den Zeugen der einstigen Herrlichkeit und Kunstblüthe untersuchten. Früher waren es nur vereinzelte Kunstwerke und Denkmäler, welche die Museen und Sammlungen füllten. Herausgerissen aus dem Zusammenhange, für den sie einst geschaffen waren, losgelöst von der Umgebung, welche ihre Gestalt und Formgebung mit bedingt hatte, heimatlos, wie verirrte Fremdlinge, oft zeitlos, da es nur in seltenen Fällen möglich war, sie sicher an die literarische Ueberlieferung anzuknüpfen — so erschienen die Monumente den Forschenden des vorigen Jahrhunderts, und es gehörte die ganze Genialität eines Winckelmann dazu, um aus diesen losen Bausteinen das Gebäude seiner Kunstgeschichte zusammenzufügen, dessen Grundmauern nun schon die Probe eines Jahrhunderts bestanden haben.

Eine neue Epoche begann, als der englische Maler James Stuart, getrieben von dem Wunsche, die hochgepriesenen Denkmäler griechischer Kunst in Athen an Ort und Stelle selbst zu studiren, Rom mit seinen Museen verließ und dem erstaunten Abendlande Kunde gab von den Schätzen, die man für längst verloren hielt, während sie ein gütiges Geschick gerade am Centralpunkte des griechischen Kulturlebens dem nachlebenden Geschlechte erhalten hatte. Hier war zum ersten Male ein tiefer Einblick in das Schaffen der griechischen Kunst gegönnt, hier konnte man sie gleichsam am Werke sehen, und als die Parthenonskulpturen am Anfang dieses Jahrhunderts nach London übergeführt, dort Jedermann zugänglich und bald durch Gypsabgüsse überallhin verbreitet wurden, mußte dieses erste, große Werk griechischer Plastik, dessen Künstler bezeugt, dessen Zeit, Bestimmung und Aufstellung durchaus klar ist, ein unverrückbarer Markstein werden, nach welchem man vor- und rückwärts die Länge des Weges messen konnte.

Seitdem ist es immer das Streben gewesen, hellenische Bauanlagen mit ihrem künstlerischen Schmuck als ein Ganzes zur Anschauung zu bringen, und nachdem England und Frankreich in glänzenden Beispielen tonangebend vorangegangen sind, haben auch Oesterreich und das deutsche Reich nicht zurückbleiben können. Solche Unternehmungen nämlich, welche auf Aufdeckung und Untersuchung eines ganzen Monuments oder eines

Komplexes von Monumenten ausgehen, übersteigen in den meisten Fällen die Kräfte eines Privatmannes. Hier muß der Staat eintreten: er muß es, nicht weil er zufällig über die Mittel verfügt, sondern weil er dadurch allein einer Wissenschaft, welche gleichberechtigt neben den übrigen steht, das Material zu ihren Untersuchungen schaffen, dadurch allein ein normales Fortschreiten derselben ermöglichen kann. Alle Welt findet es mit Recht selbstverständlich, daß z. B. naturwissenschaftliche Forschungen von Staatswegen durch Aussendung wissenschaftlicher Expeditionen, durch Erbauung von Laboratorien, durch Errichtung von Versuchsstationen ausgiebig gefördert werden: es muß daher gerechte Verwunderung erregen, wenn die Archäologie, trotz der viel bescheideneren Mittel, welche sie in Anspruch nimmt, auch von solchen, welche sich gebildet nennen, Tag für Tag gleichsam von Neuem gezwungen wird sich zu rechtfertigen, wenn einige Wochen, in denen kein Bericht von einem „sensationellen" Funde durch die Zeitungen geht, Zweifel an der Berechtigung eines solchen archäologischen Unternehmens auftauchen lassen. Würde man je wünschen, daß eine wissenschaftliche Untersuchung gar nicht angestellt worden wäre, weil das Resultat unseren Erwartungen nicht entsprochen hat? Sollte man Bibliotheken und Archive nicht durchforschen, weil das Bemühen erfolglos sein könnte? Aber wie in jenen Handschriftenschränken und Repositorien die Quellen der klassischen Literatur und der Geschichte verwahrt sind, so liegen die Monumente, welche die fortschreitende Erkenntniß in der Archäologie bedingen, in der Erde begraben, der Auferstehung harrend: und nur der Staat hat die Wünschelruthe, welche sie aus ihrem Jahrhunderte langen Schlaf erlösen und zu redenden Zeugen der Vergangenheit machen kann.

Hier, wie bei der Stellung jeder andern wissenschaftlichen Aufgabe, kommt es nur darauf an, ob die Aufgabe selbst eine würdige, der aufzuwendenden Mühe entsprechende ist, und ob bei der Lösung derselben alle Mittel, welche Wissenschaft und Erfahrung an die Hand geben, gewissenhaft verwendet werden. Ist nach menschlicher Voraussicht alles erwogen, wodurch unter der Fülle möglicher und wünschenswerther Unternehmungen ein bestimmtes Unternehmen als besonders vielversprechend und ausführbar erscheint, so ist dann nicht mehr von einem willkürlichen Projekt die Rede, sondern von einer Forderung der Wissenschaft, von einem „nothwendigen Stadium in der Entwicklung der klassischen Denkmälerkunde." Vor allem gilt es in Olympia eine Anschauung zu gewinnen von dem berühmtesten und besuchtesten Festorte Griechenlands, welcher für die anderen vorbildlich war, von der Gesammtanlage dieser verwirrenden Menge von Tempeln, Altären, Schatzhäusern, Weihgeschenken und Statuen, Verwaltungsgebäuden, Uebungsschulen und Kampfplätzen; wenn irgendwo in Hellas, so können wir hier über diese wichtigste Seite des hellenischen Lebens neuen Aufschluß zu erhalten erwarten. Freilich wäre es ja möglich gewesen, daß die unerbittliche Zeit und die noch unerbittlicheren Menschen alles geraubt und zerstört hätten; dann hätte die Untersuchung zu einem negativen Resultate geführt, was in der That sehr betrübend, aber wissenschaftlich keineswegs werthlos gewesen wäre. Aber schon die früheren Grabungen der Franzosen hatten bewiesen, daß ein solcher Ausgang nicht zu befürchten war. Die erste Campagne des Winters 1875 und Frühjahres 1876, über welche bereits ein zusammenhängender Bericht vorliegt*), hat eine überraschend

*) Die Ausgrabungen zu Olympia. I. Uebersicht der Arbeiten und Funde vom Winter und Frühjahr 1875—1876. XXXIII Blatt. Herausgegeben von E. Curtius, F. Adler und G. Hirschfeld. Berlin, Verlag von Ernst Wasmuth, Architektur-Buchhandlung. 1876. 20 S. Text. Folio. — Dasselbe u. d. T. XXIII Tafeln in Lichtdruck. 2. Ausgabe. Berlin (Wasmuth). 1876. 24 S. Text. Folio.

reiche Ausbeute ergeben, und die zweite scheint ihre Vorgängerin noch zu übertreffen, so daß man schon jetzt sagen kann, daß der erfreulichste Erfolg weit über die berechtigten Erwartungen hinausgegangen ist.

Auch heute noch ist es ein gewagtes Unternehmen, über die Ausgrabungen in Olympia zu schreiben, wenn man sich auch auf eine Besprechung des Zeustempels, seines Metopenschmuckes und des östlichen Giebelfeldes und der Nike des Paionios beschränkt. Denn jeder Tag bringt Neues, selbst die Untersuchung der Ostseite des Tempels kann noch nicht als abgeschlossen gelten. Doch habe ich mich zu derselben entschlossen, theils wegen des berechtigten Interesses, welches dem großen und schönen Unternehmen entgegengebracht wird, theils weil ich meine, daß einige Thatsachen bereits mit der nöthigen Deutlichkeit hervortreten. Ich bin mir bewußt, daß eine solche Behandlung nur eine provisorische ist und nach der Lage der Dinge nicht mehr sein kann, und berufe mich zu eigener Beruhigung auf die Worte, mit denen Winckelmann seine Kunstgeschichte beschließt: „Wir kehren jeden Stein um, und durch Schlüsse von vielem Einzelnen gelangen wir wenigstens zu einer muthmaßlichen Versicherung, die lehrreicher werden kann, als die von den Alten hinterlassenen Nachrichten. Man muß sich nicht scheuen, die Wahrheit auf Kosten seiner Achtung zu sagen, und Einige müssen irren, damit Viele richtig gehen."

II.

Da, wo der Alpheios, der unmittelbar vorher durch seine bedeutendsten Nebenflüsse, den Ladon und Erymanthos, um mehr als das Doppelte vergrößert worden ist, aus den engen Thälern Arkadiens in das Küstenland von Elis eintritt, wird er von waldigen Hügeln eingefaßt. Kleine Uferebenen begleiten das rechte, nördliche Ufer: die erste bedeutendere ist die pisatische, wie sie von ihrem alten, früh zerstörten und verschollenen, politischen Mittelpunkt, Pisa, hieß, die Ebene von Olympia, wie sie die Griechen nach dem Festorte nannten, der diesem Fleck Erde ein unvergängliches Gedächtniß gesichert hat. Diese Uferebene bildet eine Art Vorhof, in dem die Straßen von der Küste, von Norden und Süden, zusammenlaufen, um vereint in das Bergland von Arkadien durch den Thalweg des Alpheios einzutreten. So ist es kein Zufall, daß hier vor den Thoren von Pisa, an einem lebhaften Knotenpunkte des Verkehrs sich ein Heiligthum erhob, welches schon frühzeitig den Umwohnenden und den aus der Ferne Herbeiziehenden ein natürlicher, vielbesuchter Ort der Vereinigung war.

Unterhalb des hart an den Fluß vortretenden Hügels, der einst Pisa getragen haben mag, weicht der Bergzug, Olympos genannt, vom Ufer zurück, die nördliche Rückwand bildend und nur einzelne niedrige Höhen und kurze Bergzungen gegen den Alpheios entsendend. Auffallender ist ein spitzer Hügel, noch jetzt mit Pinien bewachsen, welcher sich von der Bergkette selbständig loslöst und der Ebene ihr charakteristisches Gepräge verleiht: es ist der Berg des Kronos, das Kronion. Von seinem Fuße aus bis zum Alpheios breitete sich der heilige Hain der Altis aus, der ummauerte, heilige Bezirk des Zeus. Nicht weit vom Westfuße des Kronion bildet ein munterer Bach, der Kladaos oder Kladeos, die Grenze des heiligen Bodens auf der Westseite; jenseits des Kladeos schließt die vorspringende Höhe von Druva, auf welcher in der gesunden Bergluft die deutsche Expedition ihre Wohnung aufgeschlagen hat, dem Pisahügel gegenüber die Uferebene ab. Im Süden endlich fließt der Alpheios in breitem, veränderlichem, mehrarmigem Bette. Seit die

alten Uferdämme verfallen sind, ergießt sich der Strom in periodisch wiederkehrenden Ueberschwemmungen über seine Ufer und hat besonders das nördliche hoch mit Kies und Schlamm überdeckt, dann auch gelegentlich wieder, indem er sein Bett gegen Norden verlegte, Theile dieser Alluvion sowohl als des alten Altisbodens weggeschwemmt. So ist die versumpfte, verdorbene Ebene, in der sich einst so reges Leben entfaltete, jetzt unbewohnt und zeigt nur spärlichen Anbau. Die einzigen Zeugen der großen Vergangenheit waren die unter Gebüsch verborgenen, wirren Trümmer des Zeustempels. Alle anderen sichtbaren Ruinen stammen aus später römischer Zeit und geben keinen sicheren topographischen Anhalt. Da sich die Ausgrabungen bisher auf den Zeustempel und seine nächste Umgebung beschränkt haben, ist es auch heute noch nicht möglich, ein Bild von dem heiligen Hain des Zeus, der Altis, mit seinen zahlreichen Tempeln, Gründungen, Trophäen, Standbildern zu geben. Wir müssen uns auf eine Besprechung des Tempels selbst beschränken.

Der Tempel des Zeus Olympios ist vielleicht nicht die älteste Kultstätte, wohl aber das bedeutendste und großartigste Monument innerhalb der Altis. Ob an diesem Orte, welcher in der umliegenden Ebene eine flache Erhebung bildet, schon früher, als noch die Einwohner von Pisa vereint mit denen von Elis die Feier leiteten, ein Tempel gestanden habe, läßt sich nicht sicher erweisen. Jedenfalls wurde erst nach der vollständigen Besiegung und Vernichtung Pisas um die 50. Olympiade (570 v. Chr.) aus der Beute jenes Streites der Bau desjenigen Tempels begonnen, mit dem wir uns hier beschäftigen. Die elischen Tempelbehörden übertrugen, wie wir erfahren, den Bau einem einheimischen Künstler, Libon. Der Bau wurde, wie die älteren Tempel alle, nicht aus Marmor aufgeführt, sondern aus einem „sandfarbigen, harten und spröden Kalktuff voller Muschelhöhlen" (πῶρος), welcher ganz in der Nähe bricht. Durch einen feinen Stukkoüberzug erhielt er das Ansehen von Marmor. Die Stufen bestehen aus einem „feinkörnigen Kalkstein, ähnlich dem zum Bau des Tempels von Phigalia verwendeten". Nur die innere Architektur, Sima und Dach, und alles Bildwerk ist aus Marmor.

Der Bau wuchs nur langsam empor, während gerade in derselben Zeit die hellenische Kunst in wunderbar raschem Gange der Vollendung entgegenschritt. Nach etwa 130 Jahren (um 437 v. Chr.) scheint der Tempel immer noch nicht fertig gewesen zu sein. Es war dies aber die Zeit, als der eben geweihte Parthenon alles, was sonst in Hellas gebaut und gebildet wurde, in tiefen Schatten stellte. So wurde nach Elis eine ganze attische Künstlerkolonie berufen. An ihrer Spitze stand Pheidias selbst, welcher seinen Brudersohn Panainos als Mitunternehmer und seinen Schüler Kolotes aus Paros neben sich bei der Ausführung der Goldelfenbeinstatue des Zeus und seines Thrones verwendete. Ein anderer seiner Schüler, der Athener Alkamenes, welchen Pausanias mit Nachdruck als denjenigen bezeichnet, welcher „in Bezug auf Kunstfertigkeit in Ausarbeitung von Bildsäulen den zweiten Platz behauptete", arbeitete den leidenschaftlich bewegten Kampf der Kentauren und Lapithen für das westliche Giebelfeld. Im östlichen Giebelfelde aber, an der Stirnseite des Gebäudes, war die Vorbereitung zum Wagenwettkampf des Oinomaos und Pelops, dargestellt von der Hand des Paionios, eines Künstlers aus der thrakischen Stadt Mende. Ihn nennt Pausanias nie einen Schüler des Pheidias — weder hier, noch wo er ein zweites seiner Werke, die Nike der Naupaktier und Messenier (bald nach 425 v. Chr. errichtet) erwähnt. Sonst kommt sein Name in der gesammten Ueberlieferung des Alterthums überhaupt nicht weiter vor. Die Künstler der Metopen macht Pausanias nicht namhaft, obgleich er von den dargestellten Gegenständen, den Heraklesthaten, spricht.

Es ist freilich eine an sich sehr wahrscheinliche Voraussetzung, welche fast von allen Kunstgelehrten gemacht worden ist, daß auch Paionios zum Kreise des Pheidias gehört habe. Denn wir haben uns doch wohl die Sache so zu denken, daß Pheidias in Olympia, wie in Athen, die Oberleitung über alle auszuführenden künstlerischen Arbeiten übernahm, oder wenigstens zu bestimmen hatte, welchen Künstlern die einzelnen Arbeiten zuzuweisen seien. Wir werden es versuchen, angesichts der neu gefundenen Kunstwerke dieses Meisters, auf diese Frage eine bestimmte Antwort zu geben. Paionios war bisher ein bloßer Name, ein leerer Schall, der für uns keinen Inhalt hatte. Jetzt sind wieder beide Werke, welche das Alterthum von ihm erwähnt, der Erde entstiegen; es muß sich also die Eigenart dieses Künstlers und seine Stellung in der Entwicklung der alten Kunst sicher nachweisen lassen.

Das kolossale Sitzbild des Zeus, das bedeutendste Werk des Pheidias, in dessen Preis alle Nationen und Jahrhunderte einig sind, welchen es vergönnt war, es zu schauen, scheint, wenn wir seine Größe, die mühsame, zeitraubende Technik, den überschwenglichen Reichthum von Bildwerk, mit dem es ausgestattet war, überdenken, in geradezu unbegreiflich kurzer Zeit, in nicht viel mehr als vier Jahren, vollendet worden zu sein. Dies Werk hat gewiß nicht unter dieser beschleunigten Ausführung gelitten, dessen ist uns die einstimmige Bewunderung des Alterthums ein Zeuge. Wir werden aber zu beachten haben, ob nicht die übrigen Tempelskulpturen Spuren dieser eiligen, vielleicht etwas überstürzten Arbeitsweise zeigen.

So fällt die Vollendung des Baues, an dem man zuletzt gleichsam mit fiebernder Hast gearbeitet hatte, mit dem Ausbruch des peloponnesischen Krieges (431 v. Chr.) zusammen: von attischen Künstlern geschmückt, an einem Festorte, welcher den dorischen Peloponnesiern seine überragende Bedeutung verdankte, ist er das letzte, gemeinsame Werk des Griechenvolks, welches von nun an in unversöhnliche Parteien zerfiel und seine Kraft in Bruderkämpfen rasch aufrieb. Aber die Altis und ihre Denkmäler der großen Zeit überdauerten den politischen Verfall. König Philipp stiftete nach der Niederlage der Griechen bei Chaironeia hier einen Prachtbau, der sein und seiner Familie Bildnißstatuen aufnahm, und Mummius, der die letzten Reste der griechischen Freiheit vernichtete, schmückte das Epistyl der Ostseite mit 21 Schilden aus der korinthischen Beute. Als Pausanias im zweiten Jahrhundert nach Christo das verödete Griechenland durchwanderte, fand er das Bild, dem selbst der Cäsarenwahnsinn eines Caligula nichts hatte anhaben können, und den Tempel noch unversehrt. Erst aus der Regierung Theodosius' II. (um 408 n. Chr.) wird uns die Zerstörung des Tempels berichtet, nachdem schon 394 die Feier der olympischen Spiele aufgehört hatte. Er brannte ab, heißt es, und man hat gothische Barbarenhorden im Verdacht, dies Zerstörungswerk vollbracht zu haben. Seit jener Zeit dringt keine Nachricht über den Tempel zu uns. Wir müssen den jetzt aufgegrabenen Boden selbst um Kunde für diese dunklen Zeiten befragen.

Und er läßt uns nicht ohne Antwort. Er lehrt uns, daß die rauchgeschwärzten Trümmer des Tempels — noch heute haben sich Brandspuren, namentlich in dem südöstlichen Theil der Cella nachweisen lassen — lange noch in die Luft ragten, ehe sich ein mitleidiges Erdbeben derselben erbarmte und alles, was noch aufrecht stand, niederwarf. Denn schon hatte sich rund um den Tempel eine Vermoderungsschicht gebildet. Ein Theil der gefundenen Statuen lag in der Höhe der zweiten Stufe, die Atlasmetope z. B. im östlichen Säulenumgang auf 60 Cm. hoher Erdschicht. Und wieder ging eine Zeit in's Land, da lockten die Fruchtbarkeit des Bodens, die Gunst der Lage und die Fülle des vorgefundenen

Baumaterials eine neue Bevölkerung auf den wüsten Boden, eine Ansiedelung, von deren Existenz wir erst durch die Ausgrabungen erfahren. Etwa 50 Cm. über den alten Trümmern ist nämlich der Boden von einem wahren Spinnengewebe kleiner Hausgründungen überzogen. Wer diese späteren, profanen Bewohner der heiligen Stätte waren, ist noch nicht auszumachen: über die Zeit derselben giebt ein Münzfund Aufschluß. Danach war diese Ansiedelung in der Mitte des 6. Jahrh. unter Kaiser Justinian bewohnt, und damit läßt sich eine Nachricht kombiniren, daß Justinian sich veranlaßt fand, die olympischen Spiele, welche vielleicht durch diese Bevölkerung wieder in Aufnahme kamen, ausdrücklich zu verbieten. Wie lange der Strom, der so viel glänzendere Versammlungen an seinen Ufern gesehen hatte, diese ärmliche Kleinstadt geduldet hat, wissen wir nicht; jedenfalls hat er von der ganzen Ebene früher oder später Besitz genommen, und sie gleichförmig mit einer 3—5 Meter hohen Sandschicht überdeckt.

Zum ersten Male hören wir wieder von dem Tempel 1766 durch den englischen Reisenden Chandler: er sah ihn noch mit einem Theil seiner Cellamauern aus der Erde ragen. Doch auch diese spärlichen Reste waren verschwunden, als im Mai und Juni 1829 der Architekt Abel Blouet und der Gelehrte Dumont, Mitglieder der Expédition scientifique de Morée, welche die französische Befreiungsarmee begleitete, die erste Ausgrabung der Ruinen vornahmen. Leider hörte man damals auf zu suchen, gerade als man zu finden anfing. Doch wurden die Hauptumrißlinien des Planes gewonnen und die Auffindung zahlreicher Skulpturenfragmente, von denen ich als die bedeutendste eine fast vollständige Metope, die Bezwingung des kretensischen Stiers durch Herakles darstellend, sowie ein bedeutendes Bruchstück einer zweiten nenne, eine Lokalnymphe vom Felsen herab einer nicht näher zu bestimmenden Heraklesthat zuschauend. Die Auffindung dieser Fragmente bewies, daß wenigstens ein Theil der Bildwerke des Tempels sich in der allgemeinen Zerstörung erhalten hatte. So wurde durch diesen ersten Versuch das Verlangen nach den Schätzen, welche dort im Schooß der Erde schlummern, ein Verlangen, dem schon Winckelmann Worte geliehen hatte, nur verschärft, und es war nicht nur die endliche Erfüllung eines lang gehegten Wunsches, sondern die Ausführung eines Vermächtnisses, als endlich nach langwierigen Unterhandlungen des deutschen Reiches mit der griechischen Regierung am 4. Oktober 1875 der erste Spatenstich zu einer umfassenden Ausgrabung in der Ebene von Olympia gemacht wurde.

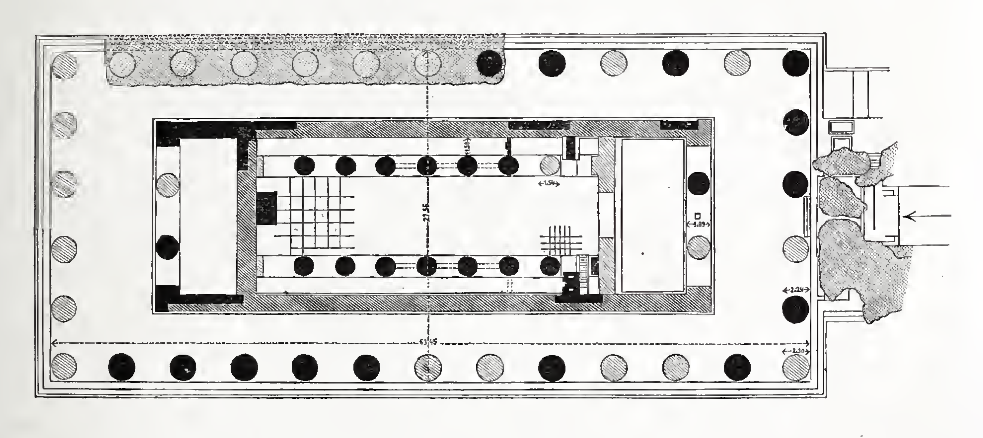
Durch Gräben an der Ost- und Westseite des Tempels, welche bis zu dem etwa 4 Meter hohen Absturz eines alten Uferrandes geführt und dann im Norden und Süden verbunden wurden, ist eine Umgrenzung der ganzen Tempelarea erreicht, zugleich für Abfluß des Wassers und die Fortschaffung der Erdmassen gesorgt, die zur Aufschüttung eines Uferdammes verwendet werden. Auch gegen Nordwesten zum Kladeosbach hin wurde ein Graben gezogen.*) Dann wurde der Platz vor der Ostfront bis zur Tiefe des Altisbodens geklärt, ebenso die Südseite. Der letzte Monat (April 1876) wurde zur Freilegung des Tempelbodens selbst verwendet. Einen Begriff von der Reichhaltigkeit dieses Bodens mag es geben, daß zumeist in diesem beschränkten Raume im Laufe eines halben Jahres 178 Stücke aus Marmor, 685 aus Bronze — oft freilich nur ganz kleine Bruchtheilchen — 242 aus Thon, 60 aus Glas und Horn, 167 aus verschiedenem Metall (Blei, Eisen), 175 Münzen und 79 Inschriften gefunden worden sind.

*) In diesem Jahre auch noch ein vierter, rein nach Westen zu den Trümmern einer byzantinischen Kirche.

III.

Von dem Tempel, dessen Grundriß nach Adler's Aufnahme der Holzschnitt (Fig. 2) giebt, waren in der ersten Campagne nur kleine Theile der Ost- und Nordseite noch nicht aufgedeckt.*) Alle Bautheile, welche einen halben bis anderthalb Meter über dem Boden erhalten sind, sind mit dem dunkelsten Tone bezeichnet; heller diejenigen, welche mit der Sohle des Fußbodens abschneiden oder nur wenig hervorragen; der hellste Ton giebt diejenigen Bautheile an, welche trotz ihrer Beseitigung aus Standspuren sicher erkannt und ergänzt werden können.

Der Tempel erhob sich auf einem dreistufigen Unterbau (Stylobat); jede der Stufen hat 50 Cm. Höhe. Die vierte Linie bezeichnet den schmalen Sockelvorstoß des Fundaments (Stereobat), bis zu welchem die Anschüttung reichte. Dies Fundament besteht aus 5 Schichten und erstreckt sich unter der ganzen Tempelarea als ein solider, aus Quadern gefügter Mauerwürfel. Der dorische Tempel stellt sich als ein Peripteros von 6 zu 13 Säulen — die Ecksäulen zweimal gezählt — dar. Ein vollständiger Antentempel ist in den



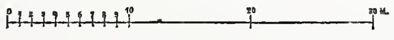


Fig. 2. Grundriß des Zeustempels (April 1876).

Säulenbaldachin hineingestellt. An der obersten Stufe ist das Gebäude 63 1/2 Meter lang und 27 1/2 M. breit, die ganze Höhe hat etwa 21 M. betragen. Die Säulen haben 2 1/4 M. unteren Durchmesser und sind 11 M. hoch, keine derselben steht mehr aufrecht, sie sind durch ein Erdbeben umgeworfen, und ihre Trommeln liegen wie Geldrollen auf allen Seiten des Tempels. Die von diesem Säulenumgang umschlossene Cella erscheint auffallend lang, und zwar ist das eigentliche Tempelhaus durch zwei Säulenreihen von je 7 Säulen (zu 1 1/2 M. unterem Durchmesser), welche sich auf einer niedrigen Stufe erheben, in ein Mittelschiff und zwei schmalere Seitenschiffe getheilt; auf der Ost- und Westseite entsprechen ihnen 4 kurze, aus der Mauer vorspringende Anten. Sie trugen Galerien (ὑπερῷα), zu welchen an beiden Seiten der Thür an der Ostwand allerdings sehr schmale Treppen emporführten. Man pflegte sie zu besteigen, um das Bild des Zeus aus der Nähe zu sehen. Dies berühmteste Werk griechischer Plastik stand der Thür gerade gegenüber. Wie zu erwarten war, ist von demselben auch nicht der kleinste Rest übrig. Nur ein Theil von dem Kern des Baues ist erhalten, welcher einst dies Wunder trug: zwei quergelegte

*) Jetzt ist die Aufdeckung vollendet und sind die genauesten Messungen vorgenommen worden.

Steinbalken, auf welchen zwei Deckplatten übereinander liegen. Auf die sonstige Raumeintheilung deuten Spuren von Schranken zwischen den Säulen und in den Seitenschiffen. Von dem Blitzmal, welches nach der Sage der Alten den Punkt bezeichnete, von dem aus man das Götterbild am besten sehen konnte, ist nichts gefunden worden; dagegen gehen durch das gewaltige Fundament jetzt Sprünge von 1—2 Cm. Breite, Zeugen des Erdbebens, welches den ganzen Oberbau auseinander geworfen hat. Alle Bautheile haben sich in diesem wirren Trümmerhaufen erhalten, und es wird sich aus demselben eine vollkommen sichere Restauration des Aufbaues gewinnen lassen. Doch ist man bisher mit Ordnung und Messung derselben noch nicht weit genug vorgeschritten.

Dem Tempelhause legt sich gegen Osten der Pronaos vor, welcher durch zwei Säulen zwischen den Anten abgeschlossen ist. Daß diese Zwischenräume vergittert waren, zeigt ein Riegelloch im mittleren Interkolumnium. Dies ist die Thür, über welcher Pausanias die 6 Metopen der Ostseite erblickte. Es zog sich also nicht ein Fries, wie beim Parthenon, sondern nach älterer Weise ein Triglyphon um die Cella; aber nur diese 6 Metopen der Ostseite und die 6 entsprechenden der Westseite über Anten und Säulen der Westhalle (des Opisthodomos), welche etwas geringere Tiefe als die Osthalle zeigt und mit dem Innern des Tempels nicht verbunden war, trugen plastischen Schmuck. Sämmtliche andere sowohl als auch die äußeren Metopen über den Säulen der Ringhalle (68 an der Zahl) waren mit Malereien geschmückt.

In der Säulenhalle und im Opisthodom bildet ein einfacher Estrich den Fußboden. Im Pronaos findet sich unter einer später hergestellten Täfelung aus buntem Marmor ein schönes Mosaik, von welchem schon die französische Expedition und Semper Abbildungen mitgetheilt haben, und jetzt eine ganz genaue, farbige Kopie vorbereitet wird. Im Innern ist das Mittelschiff mit Marmorfliesen gepflastert, die Seitenschiffe mit Estrich. Eine interessante Anlage ist die Terrasse an der Ostseite, welche in der Höhe der zweiten Stufe endet. Sie steht nicht genau in der Mitte; zu ihr führt eine Rampe mit Absätzen empor; auf derselben befindet sich ein rechteckiger Stufenbau, wohl der Untersatz eines Altares, auf welchem dem olympischen Zeus geopfert wurde.*)

Wenn wir uns den Bau nach den bekannten Materialien im Geiste restauriren, so zeigt sich, wie Adler bemerkt, daß die Gesammtverhältnisse desselben — Verhältniß der Länge, Breite und Höhe, Säulenweite — zu den besten gehören, die wir kennen. In der langen Cella, um welche nach altdorischer Weise ein Triglyphenfries angeordnet ist, in den etwas schmalen Seitenschiffen derselben, zeigt sich noch der alte strenge Organismus; aber alles ist mit maßvollem Schönheitssinn gemildert, ein Mittelglied bildend zwischen dem Wuchtigen, Schwerfälligen, übertrieben Schroffen der älteren sicilischen Tempel und der leichten Anmuth und Grazie der attisch-dorischen Bauten. Alles dies paßt vollkommen zu der Zeit, dem 6. Jahrhundert, aus welchem der Plan des elischen Architekten Libon stammen soll, und damit ist zugleich dem Künstler Libon in der Geschichte der antiken Baukunst für alle Zeiten sein ehrenvoller Platz gesichert.

---

*) Die Gründungen im Norden der Terrasse gehörten zu Weihgeschenken; die schraffirten Stellen sind noch mit Trümmern des Tempels bedeckt.

(Fortsetzung folgt.)

Die Kunst auf der Weltausstellung zu Philadelphia.

I. Malerei.

(Fortsetzung.)

Holland zeichnet sich vortheilhaft dadurch aus, daß es, außer einigen großen Kopien nach Hals, Rembrandt u. s. w. (von S. Altmann), nur Bilder kleinerer Dimension ausgestellt hat, und daß sich in diesen Bildern doch wenigstens ein nationaler Geist regt. Letzterer zeigt sich nicht nur in den Sujets, sondern auch in der Manier. Falls man dieser Ausstellung trauen darf, so haben sich die Holländer von der unbedingten Nachahmung der Franzosen im Großen und Ganzen fern gehalten und sind der althergebrachten, liebevollen Ausführung treu geblieben. Das mag freilich manchmal in Trockenheit umschlagen, aber es thut einem trotzdem fast wohl, gewissermaßen als Protest gegen die nur zu oft unverstandene Nachäfferei französischer Keckheit, wie sie sich zumal unter den amerikanischen Künstlern recht unangenehm breit macht. Zu den besten dieser echt holländischen Bilder gehören die Innenansichten von Bosboom im Haag und von Schenkel in Amsterdam, in denen sich die alte Vortrefflichkeit der Niederländer in der Darstellung geschlossener Räume mit einfallendem Sonnenlichte bewährt. Die Straßenansichten fehlen natürlich ebenfalls nicht (Eversen's „Winteransicht in Amsterdam" u. a. m.), und auch Landschaft und Marine sind gut vertreten, erstere z. B. durch die keck gemalten Stücke von J. W. Bilders aus Amsterdam, letztere unter vielen anderen durch die Bilder von Heemskerk van Beest („Die Rhede von Texel," aus dem Besitze des Königs von Holland, u. a. m.). Das Figurenstück ist weniger gut repräsentirt (Bisschop, „In der Kirche"; H. J. C. ten Kate, „Spieler, 17. Jahrh."; Eerelman, „Vorsteherin des Waisenhauses in Groningen" u. s. w.), dagegen findet sich eine ziemliche Anzahl sehr guter Thierstücke in der holländischen Ausstellung. Die Perle darunter und vielleicht das beste Bild der niederländischen Abtheilung, sicherlich eines der besten Gemälde in der gesammten Ausstellung, ist Henriette Ronner's „Hasenjagd". Die herbstliche Landschaft allein, selbst ohne die prächtigen Hunde darin, würde genügen, das Bild anziehend zu machen. In dasselbe Fach gehören: C. Cunaeus' „Kalt" (Hund im Schnee), besser als das Gegenstück „Warm", und Tom's sonnige „Haide mit Schafen". Daß der Geist der Rachel Ruisch unter den niederländischen Frauen noch fortlebt, beweisen die schönen Frucht- und Blumenstücke der Frau v. d. Sande Bakhuijzen und die kräftig gemalten Stillleben des Fräulein M. Vos aus Oosterbeck. Die Familie Koekkoek ist durch vier ihrer Mitglieder vertreten, ein wirklich sonderbares Factum, wenn man bedenkt, daß sich sonst die Künstler von Ruf der Ausstellung fast principiell fern gehalten haben. Trotz ihres Rufes werden übrigens die Koekkoek's durch manchen anderen holländischen Künstler in den Schatten gestellt.

Der vortreffliche holländische Gesammtkatalog, der noch dazu mit anerkennenswerther Liberalität verschenkt wird, ist leider für die Kunstabtheilung nicht zu gebrauchen, da seine Nummern mit der officiellen amerikanischen Nummerirung nicht übereinstimmen. Auch wird er für die meisten Leute dadurch ungenießbar, daß er in holländischer Sprache verfaßt ist.

Der schwedische Katalog enthält in seiner zweiten Abtheilung einen kurzen Abriß der Kunstgeschichte Schwedens seit der Mitte des 18. Jahrhunderts aus der Feder des Professor C. Bergh. Leider liefert aber die schwedische Ausstellung selbst so gut wie gar keine Illustrationen zu dem Abriß, da von den älteren Künstlern nicht ein einziger, von den genannten neueren kaum zwei oder drei repräsentirt sind. In einem Punkte jedoch kann die Ausstellung als Beleg für den Abriß dienen. Geht nämlich aus jeder Zeile des letzteren hervor, daß die Kunst in Schweden eine exotische Pflanze ist, daß schwedische Künstler nicht nur in fremden Ländern studirt, sondern daß sie bis jetzt sogar auch vorgezogen haben, in fremden Ländern zu leben, so findet man die eklatantesten Beweise für diese Behauptung in der Ausstellung. Die schwedischen Bilder könnten getrost unter deutschen und französischen hängen, man würde sie schwerlich durch irgend welche Eigenart herausfinden, selbst wenn man nicht schon durch das überall unter den Signaturen angebrachte Paris, Düsseldorf, Berlin u. s. w. auf die richtige Fährte geleitet worden wäre. Anerkennenswerth ist es, daß Schweden sich die Mühe genommen hat, eine Anzahl neuerer Gemälde aus seinem National-Museum herüberzuschicken. Man kann aber nicht umhin zu gestehen, daß viele der Bilder, welche die ehrende Inschrift „Inköpt för Statens räkning" tragen, der Auszeichnung kaum würdig erscheinen. Zu den besten unter ihnen gehören Malmström's „Elfentanz"; Rosen's „Porträt des Grafen von Rosen"; Rydberg's „Landschaften", zumal die beiden „Frühling" und „Winter" betitelten, und Wahlberg's „Mondscheinlandschaft". Die Landschaften des letztgenannten Künstlers kommen öfters auf den amerikanischen Markt, freilich nicht als schwedische, sondern als französische Waare. Das vorliegende Werk ist aber besser als irgend eines der mir bisher zu Gesicht gekommenen, und zwar hauptsächlich deswegen besser, weil es im Vortrag maßvoller und weniger wild ist, als des Künstlers sonstige Werke. Fräulein Lindegren's drei Bilder, sämmtlich aus dem Museum, tragen freilich den Stempel der Popularität, man muß sich aber doch wundern, sie als Repräsentationswerke von der Nation selbst ausgestellt zu sehen. Auch die Bilder von Fagerlin und von Boklund, dem Direktor der schwedischen Akademie, erheben sich nicht über das Maß des Gewöhnlichen. Die große Historie scheint in Schweden nicht in besonderer Aufnahme zu sein. Fräulein Christine von Post's „Fünf thörichte Jungfrauen", das größte und prätentiöseste Bild der schwedischen Ausstellung, ist geradezu schlecht, obgleich es $ 4000 Gold kosten soll. J. Höckert's „Brand des königl. Palastes, Stockholm 1697" ist weiter nichts als ein, noch dazu uninteressantes, kaum historisch zu nennendes, Genrebild großen Maßstabes, das schwerlich zu dem geforderten Preise von $ 2500 einen Liebhaber finden wird. Jernberg und Nordenberg, beide durch je vier größere Bilder vertreten, sind in Deutschland zu bekannt, als daß hier mehr als die Nennung ihrer Namen nöthig wäre. Besonders erwähnenswerth sind noch zwei leuchtende orientalische Landschaften von H. Ankarkrona in Stockholm, „Abendgebet in der Wüste" und „Ansicht auf der Grenze von Algier und Marokko". M. E. Winge's „Wikinger Flotte", die ambitiöseste Marine der schwedischen Abtheilung, ist zwar gut im Wasser, aber dennoch uninteressant.

Auch die Kunst Norwegens ist eigentlich eine ausländische Kunst. Unter den 52 ausgestellten Bildern tragen nur 15, entweder auf der Leinwand oder im Katalog, die Bezeichnung Christiania, 6 Bergen, 2 Karlsruhe, München und Paris. Diese mehr deutschen als norwegischen Künstler, wie Hans Gude, Knud Baade u. s. w., brauchen hier also nicht genannt zu werden. Unter den wirklich aus Norwegen stammenden Bildern

möchte ich hauptsächlich Fritz Thaulow's „Scene im Eiskanal zu Christianiafjord" hervorheben. Es ist schön in der Stimmung, leider aber in dem großen Schiffe im Mittelgrunde entschieden verzeichnet. Hans Dahl aus Bergen hat sein schlecht gezeichnetes Bildchen „Einwohner von Westnorwegen" doch wohl nur gesandt, um zu zeigen, daß man auch im Norden koloristisch über die Schnur hauen kann!

Dänemark hat nur eine Wand mit 15 Bildern bedeckt, die wenigstens den Vortheil haben, daß sie sämmtlich, dem Katalog zu Folge, aus Kopenhagen stammen. Die ganze Wand wird einem aber verleidet durch das kolossale, harte und nüchterne „Frühstück" von W. Hammer, welches die Mitte einnimmt.

Rußland ist unter den nordischen Völkern am besten vertreten, und seine Ausstellung bildet überhaupt, als Ganzes genommen, einen der interessantesten Theile der Exposition. Die circa 70 russischen Bilder sind fast sämmtlich gut zu nennen, und da die Ausstellung, trotz der verhältnißmäßig kleinen Anzahl von Objekten, erst vor kurzem eröffnet worden ist, nachdem die anderen Nationen sich schon längst dem Spotte Preis gegeben hatten, so ist man fast versucht zu glauben, die russischen Kommissionäre seien schlau genug gewesen, erst nach guten Bildern nach Hause zu telegraphiren, um die seltene Gelegenheit, den anderen Völkern den Rang abzulaufen, nicht vorbeigehen zu lassen. Was die Technik anbelangt, so zeigt freilich auch Rußland den Einfluß Frankreichs und Deutschlands, und zumal des ersteren. Aber das verschlägt nichts, denn einestheils wird die Technik mit eminenter Virtuosität gehandhabt, anderntheils wird sie nur benutzt, um national-russischen Geist in ihr zur Erscheinung zu bringen. Daß die Künstler sich französische Technik aneignen, wird ihnen kein vernünftiger Mensch verübeln, denn diese Technik ist nun einmal famos. Wenn aber die Technik blos äußerlich abgelernt wird, wenn sie nicht in Fleisch und Blut übergeht, wenn sie nicht auf Gegenstände angewandt werden kann, die dem Franzosen vollständig fremd sind, wenn der Künstler mit der Technik auch die Sujets der Franzosen nachahmt, dann ist alles vom Uebel, denn ein solcher Künstler hat sicherlich weder Geist noch Technik seiner Vorbilder begriffen! Bei den hier ausgestellten Bildern ist dies aber anders. Korzovchin's „Sonntägliche Theegesellschaft" z. B. ist trotz ihrer französischen Schule so ureigenthümlich, daß man sie nirgends verkennen könnte. Freilich haben sich auch in der russischen Ausstellung Künstler eingefunden, welche mit ihrer eigenen Volksthümlichkeit nichts anzufangen wissen und des mittelalterlichen Theaterapparates bedürfen, aber diese gehören nicht zu den besten. Ein solcher Künstler ist Skirmunt, der das abgedroschene Motiv des plötzlichen Erscheinens eines Mitgliedes des Rathes der Zehn in einer venetianischen Gesellschaft behandelt. Die Darstellung des antiken Lebens in der glatten Manier des Belgiers Coomans findet in Bronnikoff ihren Vertreter (Frauen in einem römischen Bade). Eine ähnliche Richtung in der Wahl des Gegenstandes, aber kräftiger in der Behandlung, wenn auch etwas wirr in der Farbe, bekundet Siemiradzki's „Amuletverkäufer". Deutsch im Sujet sowohl als in der Behandlung ist „Der Neugeborene", dessen Schöpfer freilich auch den nicht sehr russischen Namen Adolph Becker trägt. In der Landschaft ist Rußland weniger zu loben. Baron Klodt's zwei kleine Flachlandschaften sind nicht übel, aber ganz französisch; die Landschaft von Bogoliuboff ahmt die neueste französische Manier nach, welche sich rein an kalte und helle Farben hält. Vortrefflich sind dagegen Aivazowski's Marinen, zumal wo es sich um die Darstellung von Sturm und Regen handelt, was um so merkwürdiger ist, da der Künstler sich einer fast zu zarten Technik befleißigt.

Ich habe England mit Fleiß an das Ende dieser Revue der europäischen Kunst gesetzt, nicht nur seiner eigenthümlichen, fast außereuropäischen Lage wegen, sondern hauptsächlich deswegen, weil es auch in der Kunst eine so eigenthümliche Rolle spielt. In allen kontinentalen Ländern ist die Frageheutzutage höchstens: „Ob Frankreich, ob Deutschland". England aber ist eben England, und weder Frankreich noch Deutschland kommen in Betracht. Schon Eingangs dieses Berichtes habe ich bemerkt, daß England sich in Philadelphia auch durch den allgemeinen Charakter seiner Sammlung vortheilhaft auszeichnet. Seine Ausstellung ist eben nicht eine kunsthändlerische, sondern eine wirklich künstlerische, ja bis zu gewissem Grade sogar kunsthistorische. In organisatorischem Talente zeigten sich die Engländer ebenfalls allen ihren Rivalen überlegen. Sofort bei Eröffnung der Ausstellung waren die englischen Säle fix und fertig, und selbst die Benutzung des guten, freilich etwas wuchtigen englischen Kataloges wurde überflüssig gemacht durch die großen, aber keineswegs unschönen, goldenen Schilder, welche den Bildern angeheftet waren und Namen des Künstlers nebst Angabe des Sujets enthielten.

Die älteren Künstler sind meistens durch ihre Receptionsbilder vertreten, welche zum Zwecke der Ausstellung von der königlichen Akademie geliehen wurden. Die chronologische Reihe wird durch das Selbstporträt Wilson's (1714—1782) eröffnet. Ihm schließt sich zunächst das vortreffliche, auch durch Stiche wohlbekannte Selbstporträt des Sir Joshua Reynold's (1723—1792) an. Gainsborough (1727—1788) ist durch das lebensgroße Porträt der Herzogin von Richmond in voller Figur vertreten. Das Werk ist allerdings nicht sehr anziehend, weder im Sujet noch im Kolorit, das gar zu sehr in's Grünblaue schillert. Auch von Raeburn (1756—1823) ist ein Porträt vorhanden, Alexander, der vierte Herzog von Gordon, ebenso von Opie (1761—1807), die Dichterin Hannah Moore. Von Sir Thom. Lawrence (1769—1863) finden sich zwei größere Bilder, das Porträt des ersten Lord Ashburton und die Gruppe der drei ersten Kompagnons des Hauses Baring. Die Reihe der älteren Porträtmaler beschließt Sir George Hayter mit seinem Bildniß der Königin im Krönungsornate, aus dem Besitze der Königin. Nach diesem grellen, ziemlich harten und in den Fleischpartien kreidigen Bilde kann man freilich nicht begreifen, wie es dem Künstler gelang, sich zum Lieblingsmaler der vornehmen Welt emporzuschwingen. Die „große Historie" wird repräsentirt durch „Adam und Eva" von Barry (1741—1806); „Thor im Kampfe mit der Misgardsschlange" von Fuseli (1741—1825); „Samson und Delilah" von Rigaud (1742—1810); „Christus segnet die Kinder" und „Der Tod des Generals Wolf" von dem Amerikaner West (1738—1820); „Die Entführung des Ganymed" von Hilton (1786—1839); „Schlafende Nymphe und Satyrn" von Etty (1787—1849) und „Die Gastmahlsscene aus Macbeth" von Maclise (1811—1870). Trotz aller Achtung vor der Ausstellung der Engländer kann man doch nicht umhin, diesen Theil ihrer Sammlung platt zu nennen. Von der übertriebenen, michelangelesk sein sollenden Muskulatur Rigaud's bis zu der kindischen Glätte West's könnte man mancherlei Abstufungen beobachten, sie sind aber alle gleich leer und langweilig. Der anglisirte Schweizer Fuseli ist noch der beste unter ihnen, zumal sein Bild sich durch ein schönes Kolorit auszeichnet. Einen trefflichen Kommentar zu diesen Schöpfungen der englischen Akademiker des letzten Jahrhunderts liefert das Bild des aus Regensburg stammenden Johann Zoffany (1733—1810): „Eine Zusammenkunft der Mitglieder der Londoner Akademie". Man wundert sich nicht mehr über die Leerheit ihrer Bilder, wenn man die würdigen Herren so leiblich vor sich sieht, in all' ihrer Steifheit und mit all' ihren Perrücken und Zöpfen. Solche

Menschen können unmöglich etwas Besseres liefern. Zoffany's Bild selbst ist übrigens vorzüglich. Maclise habe ich in dieses Urtheil natürlich nicht mit eingeschlossen, da er dem letzten Jahrhundert nicht mehr angehört. Sein „Macbeth" ist ein Bild ganz anderer Art, erinnert freilich in seiner Trockenheit fast an die älteren deutschen Historienmaler und wirkt auch im Kolorit nicht angenehm. Im Genre ist natürlich hauptsächlich Wilkie (1785—1841) interessant (zwei Bilder: „Neuigkeiten aus der Zeitung" und „Jungen nach einer Ratte grabend"), doch sieht man auch Mulready's (1786—1863) „Ländlichen Spaßmacher" und Owen's (1769—1825) „Knabe und Kätzchen" gern. Heutzutage, bei den gesteigerten technischen Ansprüchen, würden diese Maler, Wilkie nicht ausgeschlossen, freilich kein Furore mehr machen! Das Bild von Northcote (1746—1831): „Die Vermählung des Herzogs Richard von York mit Anna, der Tochter des Herzogs von Norfolk, 15. Mai 1478", sowie die Bilder der beiden anglisirten Amerikaner Leslie (1794—1859), „Montag zur Zeit der Königin Elisabeth", und Newton (1795—1835), „Abelard", gehören zum historischen Genre. Das Landschafts- und Marinefach bietet eine Anzahl wohlklingender Namen, als da sind Constable (1776—1837) „Die Schleuse"; Callcott (1779—1844) „Morgen"; Daniell (1769—1837) „Küste von Schottland"; Turner (1775—1851) „Dolbadden Castle"; Stanfield Clackson (1794—1867) „Auf der Schelde bei Lierkenschock"; Creswick (1811—1869) „Landschaft" und Mason (1818—1872) „Wind auf der Ebene". Diese Bilder kann man, nächst den Porträts, als die interessantesten unter den älteren englischen bezeichnen, obgleich sie wohl nicht immer das beste Können ihrer Autoren darstellen. So ist z. B. der Turner ein sehr zahmes und noch dazu von der Zeit schon ziemlich afficirtes Bild. Schließlich müssen unter den Werken verstorbener Meister noch das große Fruchtstück von Lance (1802—1864) und die fünf Gemälde von Landseer (1802—1873) genannt werden. Des Letzteren „Porträt des Lord Ashburton" ist freilich recht unbedeutend, desto imposanter aber sind die beiden Löwenstudien. Von großem Interesse sind auch die Bilder „Der gereiste Affe" und „Der kranke Affe", ersteres des Künstlers früherer, letzteres seiner späteren Periode angehörend.

Die Bilder der neueren englischen Maler ebenso eingehend zu nennen, würde zu weit führen; ich muß mich daher darauf beschränken, besonders bedeutende Erscheinungen kurz hervorzuheben. Unter den Figurenmalern nimmt entschieden F. Leighton einen hohen Rang ein, obgleich er in seinem Kolorit manchmal fast zu zart und verblichen ist. Seine „Innenansicht eines jüdischen Hauses in Damaskus" ist ein vortreffliches Werk, und zumal die Figur des jungen Weibes in hellgrünlichem Ueberwurf ist von selten erreichtem Liebreiz. Auch Armitage's „Julian, der Apostat, einer Konferenz von Sektirern vorsitzend", ist ein schönes Werk; die Engländer schlagen leicht in Carricatur um, und das Sujet fordert dazu fast auf. Der Künstler hat sich aber zu zügeln gewußt. Ein gutes humoristisches Bild hat J. E. Hodgson geliefert, „Die Erwiederung des Salutschusses". Ein orientalisches Fort soll den Salutschuß eines Kriegsschiffes retourniren, da sich aber die wackeren Kämpen vor dem Knall der allerdings gefährlich aussehenden alten Kanone fürchten, so wird ein Neger mit der Lunte vorgeschoben, während sich die Besatzung die Ohren zuhält. Der vortreffliche Ausdruck der Gesichter bewährt den Ruf der englischen Künstler als gute Erzähler. Ebenfalls sehr zart in der Farbe und dabei sehr einfach und eigenthümlich ist B. Rivière's „Circe und die Gefährten des Ulysses", die letzteren schon in Schweine verwandelt. Klassisch ist die Darstellung freilich nicht, sondern im Gegentheil durch und durch modern, aber trotzdem äußerst anziehend. A. Elmore's „Leonore" bietet einen

guten Mondscheineffekt und ist sehr schön in der Darstellung der Geister, leider aber verfehlt in der Hauptgruppe.. Desselben Künstlers „Auf den Dächern" ist ein gutes Beispiel für die Sucht der Engländer, alle möglichen unbildlichen Stoffe zu illustriren. Das Bild stellt die Dächer einer orientalischen Stadt dar, auf denen eine Anzahl von Frauen u. s. w. augenscheinlich laut sprechen und schreien. Das soll eine Verbildlichung des Spruches sein: „Was ihr euch in den Kammern in's Ohr gesagt habt, wird auf den Dächern verkündet werden!" Eine Ausnahmestellung nehmen die bekannten Genrebilder von Faed ein, da sie in warmem, sonnigem Tone gehalten sind, während sich das Kolorit der englischen Maler sonst gern in's Kalte neigt. Faed sowohl als Nicol repräsentiren die Realistik unter ihren Landsleuten, zumal der Letztgenannte, dessen Gestalten, wie z. B. in dem köstlichen Bilde „Die Bezahlung des Miethzinses", direkt aus dem Leben gegriffen sind. Auch „Die drei lustigen Postillone" von Marks, die übrigens stark an die älteren englischen Maler erinnern, gehören dieser Richtung an. Ihr gegenüber steht eine andere Richtung, welche das gewöhnliche Leben zu grob findet und es mit einer Sentimentalität infiltrirt, die oft der Blasirtheit zum Verwechseln ähnlich sieht. George A. Boughton, ein Künstler, der bald als Amerikaner, bald als Engländer figurirt (auf dieser Ausstellung sogar als Beides!), ist, namentlich in seinen neueren Bildern, ein guter Repräsentant dieser Richtung und bildet sie immer mehr zur Manier aus. Sein Kolorit ist schon längst aus lauter „sentiment" verblaßt, seine Menschen haben keine Hoffnung mehr und können weder lachen noch weinen, ja so zart sind sie geworden, daß sie den Umgang mit einander nicht mehr vertragen können und nun einzeln im Bilde stehen müssen, um ihre Gefühle nicht zu verletzen. Die klassische Richtung repräsentirt der vortreffliche E. J. Paynter besonders in seinen beiden Bildern „Das goldene Zeitalter" und „Das Fest". Das religiöse „Feld- und Wiesenbild" findet seinen Vertreter in Dobson's „Der Wittwe Sohn". Als Maler von bedeutendem Namen muß natürlich auch Frith genannt werden. Die Ausstellung hat nicht nur seine berühmte „Eisenbahnstation" aufzuweisen, die Königin hat sogar das kolossale Bild der „Vermählung des Prinzen von Wales" herübergeschickt. Während aber das erstgenannte Bild viel Interessantes darbietet, ist das zweite durch und durch uninteressant und im Kolorit noch dazu kreidig und unangenehm. Als Gegensatz zu diesem kreidigen Kolorit könnte man Sir John Gilbert's „Schlacht von Naseby" aufführen, ein unangenehmes Bild, süßlich in der Technik und rothbraun im Ton. Von diesen Bildern findet sich leicht der Uebergang zur Kehrseite der englischen Figurenmalerei, wie sie durch die schreienden, harten Bilder von C. W. Cope, J. F. Lewis, F. W. W. Topham u. s. w. dargestellt wird. Eine merkwürdige Stellung nimmt das Bild von S. L. Fildes ein, „Vagabunden und Arme, auf der Polizeistation ein Unterkommen suchend". Die Figuren sind vorzüglich gezeichnet und charakterisirt, und auch die Stimmung ist gut, dabei ist aber die Technik von einer Art, die an die neueren englischen Holzschnitte, wie sie der „Graphic" bringt, erinnert. In diesen Schnitten sehen die Figuren bekanntlich alle aus, als wären sie aus knorrigen Wurzeln geformt. Den Sujets nach beschränken sich die Bilder der englischen Ausstellung auf Genre, historisches Genre und Dichterillustrationen. Man hat den Engländern, zumal in Deutschland, ihre Vorliebe für Dichterillustrationen zum Vorwurfe gemacht. Ich kann diesem Vorwurfe nicht beistimmen, denn es ist doch wahrlich einerlei, ob man die Bibel oder sonst eine mythologische Dichtung oder ob man Shakespeare illustrirt!

Das Porträt ist in der englischen Abtheilung nicht besonders vertreten. Millais'

„Kinderporträt" (über dessen Technik unten) ist das bedeutendste Werk dieser Art. Zu nennen sind außerdem noch Watts' Porträts der Künstler Millais und Leighton, Ouleß' Bildniß des Herrn Westlake und die lebensgroße Figur einer Dame in einer Winterlandschaft. Leider ist mir die Notiz über dieses Bild verloren gegangen. Das Selbstbildniß des berühmten Holman Hunt ist hart in Technik und in Farbe. Das Porträt des Earl Russell, von Sir Francis Grant, dem Präsidenten der Akademie, macht der Stellung des Künstlers keine Ehre.

Merkwürdigerweise sind auch Landschaft und Marine unter den englischen Oelgemälden nur schwach vertreten. Als besonders gut habe ich mir nur notirt Colin Hunter's „Fischer (Trawlers) auf die Dunkelheit wartend" und E. W. Cooke's „Goodwin Leuchtschiff". John Brett's „Morgen unter Granitgeröll" scheint aus der Schule der Präraffaeliten hervorgegangen zu sein, wenigstens befleißigt es sich einer photographischen Treue in der Wiedergabe der Vegetation des Seeufers.

Sollte ich in wenigen Worten den Eindruck wiedergeben, den die Oelgemälde der Engländer auf mich gemacht haben, so würde ich sagen müssen, man bewegt sich in England in Extremen, in der Zeichnung sowohl, als in der Farbe und in der Technik. Das schon erwähnte Talent zum Erzählen schlägt leicht in Carricatur um, und um dieser zu entgehen, verbannen manche Künstler das Leben ganz aus ihren Bildern und begnügen sich mit der Darstellung eines leidenden, stumpfen, blasirten Daseins. Die Extremisten der Farbe habe ich schon oben erwähnt. Unter den guten Künstlern sind es Leute, wie Leighton, welche die Zartheit zuweilen übertreiben, während Holman Hunt und seine Genossen in ihrer Vorliebe für „reine" Farben oft hart an Rohheit streifen, ja sie vielleicht sogar manchmal erreichen. Die Extreme der Technik gehen meist mit den Extremen der Farbe Hand in Hand. In der streifigen, gequälten Technik, die einem oft begegnet, leistet wohl Millais das Menschenmögliche. Sein obenerwähntes Kinderporträt, obgleich es gut gezeichnet und schon durch das Sujet interessant ist, trägt eine so peinliche Technik zur Schau, daß man den Künstler fast bemitleiden möchte. Es sieht aus, als sei es mit lauter trockenen Farbenresten gemalt, die der Maler nicht mehr flüssig machen konnte, weil ihm das Geld zu dem nöthigen Oel oder Terpentin fehlte. Man meint förmlich zu sehen, wie der Aermste den Pinsel hin und her gedreht und ihn zuletzt noch ganz oben, wo die Haare in der Fassung sitzen, auf der Leinwand herumgedrückt hat, um ja noch die letzte Farbenspur herauszuquetschen!

Die englischen Aquarelle verdienten wohl eine detaillirtere Besprechung, als ich ihnen hier widmen kann, jedoch ist ihre Vortrefflichkeit so allgemein bekannt, daß ich dem Leser die Mühe schon ersparen darf. Im Kolorit sind die Aquarelle den Oelgemälden entschieden überlegen, und selbst einzelne Künstler, welche in beiden Techniken repräsentirt sind, zeigen sich am besten in der Wasserfarbe. Dies gilt z. B. von Sir John Gilbert. Wenn es etwas zu tadeln giebt, so wäre es vielleicht dies, daß sich die Wasserfarbe zu oft zur Nachahmung der Oelfarbe hergeben muß. Die häßliche Einrahmung der englischen Aquarelle, in breiten vergoldeten Passepartouts, ohne weißen Rand, ist daran entschieden mit Schuld. Das Gold ist zu schwer für die leichte Wasserfarbe, und der Künstler sucht daher letztere auf Kosten ihres Naturells zu erhöhen. Leider läßt auch die englische Wasserfarbenausstellung Manches vermissen. So ist Bicket Foster nicht anwesend (ihm ähnlich ist J. H. Mole), und von den schönen Architekturbildern, wie sie Prout und Andere liefern, ist gar nichts da. Doch bietet das Vorhandene des Schönen genug, so Callow's

„Großer Canal", Naftel's „Isle of Skye", Newton's „Mountain Gloom, Glen Coe", ein ganz riesiges Blatt, und desselben Künstlers „Von der Fluth zurückgelassen", bei dem man fast die an den Himmel vertüftelte Zeit bedauern möchte; Johnson's „Die karrarischen Berge", welches sich durch besonders schönen, warmen Ton auszeichnet u. a. m. Unter den Figurenstücken wäre Johnson's „Studie" (Frau im Garten) zu nennen; ferner Louis Haghe's „Tepidarium in Pompeii"; Brierly's großes Blatt „Die Einschiffung Blake's"; Linton's „Fußwaschung" u. s. w. u. s. w. Unter den Porträts zeichnen sich namentlich die Arbeiten von J. M. Toplingaus, die freilich auch die Tiefe der Oelfarbe zu erreichen suchen.

Alma-Tadema und Rudolph Lehmann habe ich bisher unerwähnt gelassen, da sie doch keine Engländer sind, obgleich sie als solche ausstellen. Unter den Oelbildern des Ersteren ragt besonders das große, kürzlich gestochene „Weinernte-Fest" hervor. Die Aquarelle Alma-Tadema's sehen aus, als ob er in der englischen Technik noch nicht zu Hause sei und sich nur seinen neuen Landsleuten zu Liebe darin versucht hätte.

(Fortsetzung folgt.)

Die historische Kunstausstellung der Wiener Akademie.

Mit Illustrationen.

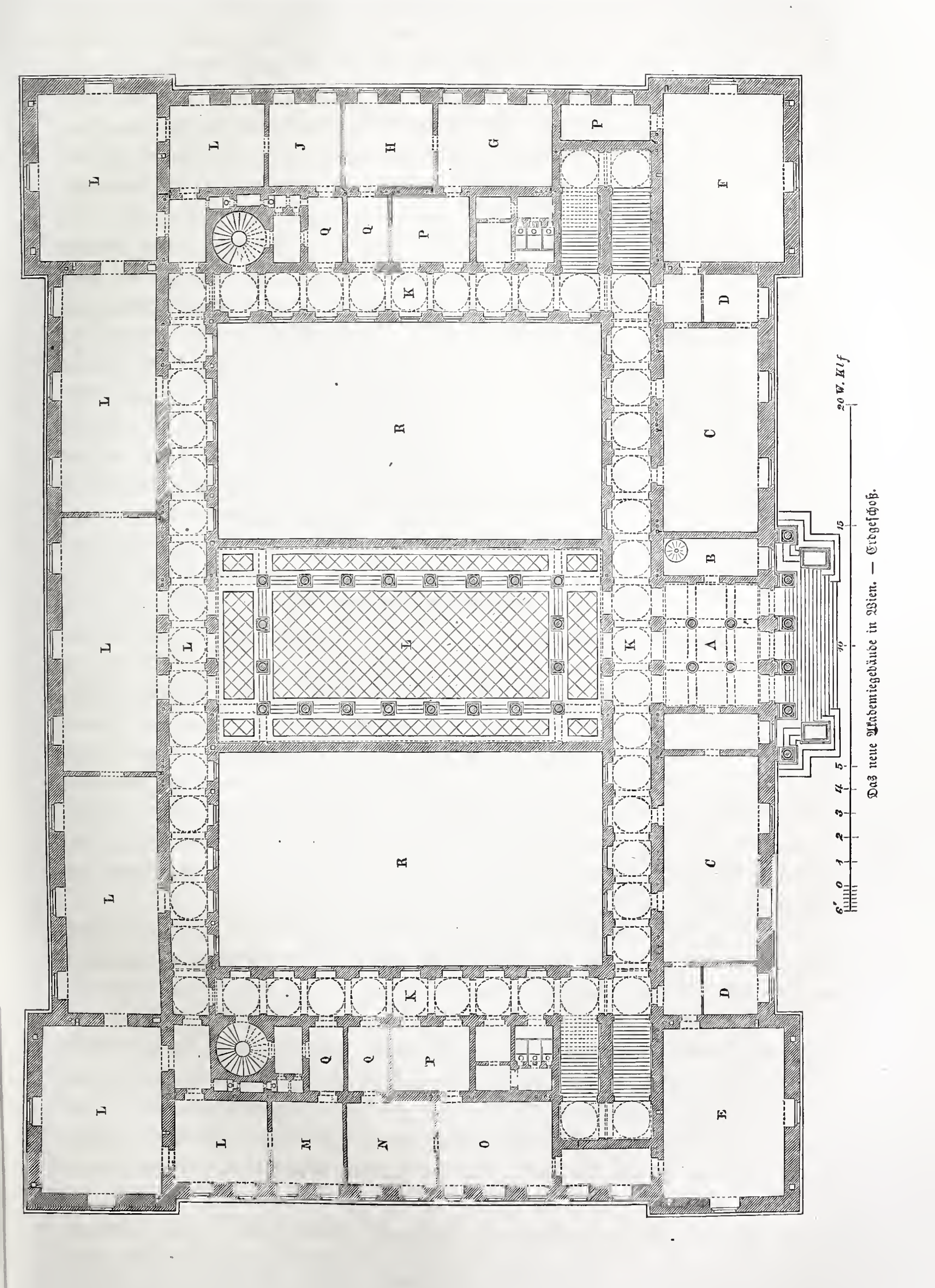
I.

Feierliche Eröffnung. — Allgemeine Ueberſicht.

Wie wir bereits in der Chronik den Lesern kurz berichtet haben, fand am 3. d. M. die Einweihung des neuen Gebäudes der Wiener Akademie der bildenden Künste und zugleich die feierliche Eröffnung der aus diesem Anlasse veranstalteten historischen Kunstausstellung statt. Die Anwesenheit des Kaisers Franz Joseph, der in Begleitung der Erzherzoge Albrecht, Friedrich, Leopold und Wilhelm, umgeben von einer glänzenden Suite und von zahlreichen Würdenträgern des Staates und der Kirche, zum ersten Male in den Hallen der neuen Akademie erschienen war, gab dem Feste seine Weihe; und ein nicht minder beredtes Zeugniß für die Bedeutung des Tages in den Annalen unserer Kunst legten die von nah und fern erschienenen Deputationen der Kunstschulen und Genossenschaften, sowie aller Stände und Kreise der kunstgebildeten Bevölkerung Wiens, ab, welche der Einladung der Akademie zu ihrem Ehrentage bereitwilligst Folge geleistet hatten. Die Akademien von Prag, Berlin, Königsberg, Düsseldorf, München, die Kunstschule in Stuttgart und das Städel'sche Institut in Frankfurt a. M., ferner die Wiener Künstlergenossenschaft und, als besondere Körperschaft, der Senat der Berliner Akademie waren durch Deputationen vertreten. Andere Anstalten, z. B. die Kunstschulen von Weimar und Karlsruhe, hatten durch Zuschriften und Glückwunschtelegramme ihrer Theilnahme Ausdruck gegeben.

Die Festversammlung harrte der Ankunft des Kaisers in der großen Mittelhalle des plastischen Museums der Akademie, welche zugleich die Bestimmung hat, bei solchen Anlässen als Aula zu dienen. Es ist der säulengetragene Raum (L) zwischen den beiden Höfen (RR) auf dem beigegebenen Grundriß des Erdgeschosses*). Dieser Raum, den

*) Dieser Grundriß ist, wie einige andere Abbildungen, welche wir unserm Berichte beigeben werden, mit Bewilligung der Akademie der eben erschienenen Festschrift entlehnt, welche Prof. v. Lützow im Auftrage des Professoren-Kollegiums verfaßte. Wir kommen später auf dieselbe zurück. Hier sei



Das neue Akademiegebäude in Wien. — Erdgeschoß.

man vom Vestibül (A) aus durch den kuppelgewölbten nördlichen Hallengang (K) betritt, bildet den Eingangsraum der Ausstellung. Er umfaßt die großen Werke der modernen Plastik. Zu Füßen von Kundmann's kolossalem Modell des Tegetthoff-Monumentes für Pola und der sitzenden Modellstatue Beethoven's von Zumbusch, welche im Hintergrunde des Saales emporragen, waren die Vertreter der Künstlerschaft und der fremden Akademien, sowie die Lehrer und Schüler der Wiener Akademie aufgestellt. Beim Erscheinen des Kaisers trat Fr. Schmidt, der gegenwärtige Rektor, vor und begrüßte den Monarchen mit folgender Ansprache:

„Zweihundert Jahre sind nahezu vergangen seit der Zeit, da ein erlauchter Vorfahr Ew. Majestät, Kaiser Leopold I., den Grund zu dieser Anstalt legte, die sich seither wirksam fortentwickelte, stets begleitet von dem Wohlwollen und dem fördernden Schutze der Regenten Oesterreichs. Aber erst Ew. Majestät war es vorbehalten, die verschiedenen Facultäten der Kunst zu vereinigen, indem unter Höchstihrem Schutze dieser herrliche Neubau geschaffen wurde, der heute seiner Bestimmung übergeben und in welchem gleichzeitig eine Ausstellung eröffnet wird, die ein getreues Bild der Thätigkeit und Entwickelung der Akademie seit ihrem Bestande geben soll. Nehmen Ew. Majestät hierfür den innigsten Dank der Künstlerschaft entgegen, die gewiß Alles aufbieten wird, um die Kunst in ihrer vollen Reinheit zu erhalten. Wie die Pflanze den belebenden Strahl der Sonne zum Gedeihen braucht, so bedarf auch der Künstler die Förderung und das Wohlwollen der Gewaltigen dieser Erde. Darum bitten wir, Ew. Majestät möge uns auch in Hinkunft Ihre Huld und Gnade bewahren. Ich bitte ferner, Ew. Majestät möchten gnädigst die Denkmünze, die anläßlich des heutigen Festes geprägt wurde, und die Festschrift entgegennehmen."

Nach dieser Begrüßung schritt der Kaiser auf den Rektor zu und sprach ihm in huldvollen Ausdrücken seine Freude über die Vollendung des schönen Gebäudes aus. Hierauf begann die Vorstellung der fremden Deputirten, mit deren Jedem der Monarch einige freundliche Worte wechselte. Nachdem der Kaiser sodann den Architekten des Gebäudes, Theophil Hansen, und einige andere Professoren der Akademie begrüßt hatte, setzte sich der Zug in Bewegung, um die Ausstellungsräume zu durchschreiten. Die Besichtigung dauerte volle zwei Stunden und fesselte offenbar das Interesse des Kaisers und des ganzen glänzenden Gefolges in hohem Grade.

Wir schließen uns im Geiste dem Zuge an, um vor Allem denjenigen Lesern, welche die Räume noch nicht betreten haben, einen Ueberblick über die ungewöhnlich reichhaltige und schön geordnete Ausstellung zu verschaffen.

Die Anordnung ist zunächst nach den verschiedenen Künsten getroffen; innerhalb des einer jeden derselben angewiesenen Raumes ist sie eine historische. Nur bei der Plastik mußte von dieser Norm abgewichen werden, weil die Aula der einzige passende Raum für die großen modernen Monumente war, während sich die dahinterliegenden niedrigeren Säle zur Aufstellung der meistens kleineren Werke der älteren Plastik passender erwiesen. Der Besucher gelangt also zunächst in den der heutigen Skulptur angewiesenen Haupt-

---

nur noch Einiges zur Erläuterung des Grundrisses hinzugefügt. Von den Räumen des Erdgeschosses sind nur die mit L bezeichneten Säle und die große Mittelhalle des plastischen Museums für die Ausstellung verwendet. Die nach Norden, gegen den Schillerplatz hinaus, liegenden Räumlichkeiten (C, D, E, F) dienen der allgemeinen Malerschule. An der Ostseite liegen die Sitzungssäle des Professoren-Kollegiums (N, O); an der Westseite die Räume für die Kostümsammlung u. a.

saal, und von diesem tritt er durch den Korridor in den mittleren Saal der südlichen Reihe, in welchem die Denkmäler des achtzehnten Jahrhunderts aufgestellt sind. Die Zeit Georg Raffael und Matthäus Donner's, Johann Hagenauer's, Joh. Fr. Wilh. Beyer's und Jacob Schletterer's wird hier vor unseren Augen lebendig. Wir sehen, wie die Plastik der Wiener Schule, dem Genius Winckelmann's vorauseilend, schon in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts den Weg zu maßvoller und beseelter Schönheit wiederfindet, und wie dann durch Zauner und seine Zeitgenossen der strenge Klassicismus für lange Decennien an der Wiener Akademie zur Herrschaft gelangt.

Wenden wir uns links, den südöstlich gelegenen Museumsräumen zu, so gelangen wir in die Ausstellung der Architektur. Während die Plastik im Ganzen gegen 200 Nummern aufweist, mußte für die architektonischen Werke Raum zur Unterbringung von über 600 Zeichnungen, Stichen und anderen Reproduktionen geschaffen werden. Die Säle wurden daher durch eingezogene Wände in kleinere Kompartimente getheilt, deren jedes einen Zeitabschnitt, eine zusammengehörige Gruppe von Meistern oder eine Schule umfaßt. So schreiten wir von den Tagen des Bibiena, Burnacini und der andern barocken Dekorateure und Architekten zu den Werken eines Fischer v. Erlach, Hillebrand und Martinelli, von diesen wieder zu den Schöpfungen eines Hohenberg und Nigelli vor, in denen die ersten Regungen des Classicismus hervortreten, der dann in den Bauten eines Nobile seinen strengen, akademischen Ausdruck findet. Damit hat die ältere Zeit, für Wien zuletzt eine Zeit büreaukratischer Stagnation im Bauwesen, ihren Abschluß gefunden. Nun folgen die Männer, die vornehmlich durch die Stadterweiterung zur vollen Entfaltung ihrer Kraft gelangten: zunächst Ludwig Förster und Ernst, dann van der Nüll und Siccardsburg mit ihren Schülern, Ferstl, Hasenauer u. A., endlich Hansen, Fr. Schmidt und die jüngste Generation, welche in besonders reicher Fülle vertreten sind. Den großen Ecksaal füllt allein Schmidt mit seiner Schule aus. Außer den Schöpfungen des Meisters und der von ihm ausgebildeten Architekten sind hier und in den Nebensälen nebst dem anstoßenden Corridor auch die schönen Reiseaufnahmen der Zöglinge der Akademie und die bekannten Autographien der „Wiener Bauhütte" in geschmackvoller Auswahl vorgeführt.

Nahezu ebenso bedeutend an Umfang und wegen der Neuheit vieler ausgestellter Werke für die große Mehrzahl der Beschauer gewiß noch interessanter, als die architektonische Abtheilung, ist die Ausstellung der Handzeichnungen und Cartons, welche den rechten (südwestlichen) Flügel der Museumsräume füllt. Aus der Zeit Jacob van Schuppen's, Schmutzer's und Weirotter's finden wir hier zunächst eine Anzahl von Studienköpfen, Acten und landschaftlichen Aufnahmen, welche die Standpunkte des damaligen Kunstunterrichts charakterisiren. Daran schließen sich zahlreiche Skizzen zu den großen kirchlichen Fresken und Altargemälden eines Gran, Maulbertsch, Troger, Unterberger, Sambach u. s. w. Dann folgen die um Füger gruppirten Akademiker, ein Hubert Maurer und Franz Caucig. Darauf die Bahnbrecher der Neuzeit, klassischer und romantischer Richtung, die Wächter, Koch, Scheffer von Leonhartshoff, Kupelwieser und in einem folgenden Saal Schwind, Steinle und Führich, jeder in einem besonderen Compartiment durch eine Auswahl ihrer schönsten Cartons und kleineren Handzeichnungen repräsentirt. Nicht minder stattlich sind Rahl und seine Schüler und die jüngeren Historienmaler vertreten, unter denen hier Leander Ruß mit seinen wundervollen Zeichnungen schon besonders hervorgehoben werden mag. Auch Daffinger, Gauermann, Fendi,

Kriehuber, Danhauser u. A. haben zu dieser Abtheilung eine Anzahl von köstlichen Beiträgen geliefert, obwohl sich ihre eigentliche Bedeutung erst in den der Malerei gewidmeten Abtheilungen vollkommen würdigen läßt.

Um zu diesen zu gelangen, steigen wir die Wendeltreppe am südwestlichen Ende des Hallenganges empor und betreten zunächst im Mezzanin die Räume der Bibliothek. Hier sind in den großen Lesesälen und im Zimmer des Bibliothekars die Werke der graphischen Künste ausgestellt, und zwar in einer so vollständigen und wohlgeordneten Repräsentation, daß wir den Entwickelungsgang der Wiener Kupferstecherschule von den Tagen des Prenner und Sedelmayr bis auf die Gegenwart in einem klaren Bilde zu überschauen vermögen. In dem schmalen Gange, der sich nördlich an die Lesesäle anschließt, haben sodann die Werke der Miniaturmalerei und der Graveurkunst, nebst einer Auswahl von Blumenstöcken und Aquarellen ihre Plätze gefunden: unvergleichliche Muster ihrer Art, welche besonders während der Metternich'schen Zeit die Specialitäten der Wiener Kunst ausmachten. Das ganze vormärzliche Wien steht in diesen zierlichen Werken eines Agricola, Daffinger, Kriehuber, Joh. Ender, Theer, Fendi u. s. w. wie verklärt vor uns. Ob wohl unser photographirtes Geschlecht einen ähnlichen Eindruck auf die Nachkommen ausüben wird?

Wir sparen uns die Besichtigung der Schaukästen, welche die Meisterwerke der Wiener Graveurkunst enthalten, für die spätere detaillirte Betrachtung auf und betreten schließlich die Säle des ersten Stocks, in denen die Oelgemälde und die größeren Aquarelle (im Ganzen etwa 1100 Nummern) ihre Aufstellung gefunden haben. Von Peter Strudel, dem Gründer der Akademie, bis auf die Gegenwart überblicken wir hier alle Zweige der Malerei in ihrem wechselvollen Streben und Schaffen, sehen das allmähliche Verklingen der alten Traditionen, dann die Versuche der classicistischen Akademiker und Romantiker, aus Längstvergangenem neues Leben zu erwecken, begleiten ferner den ruhigen Entwickelungsgang der lokalen Genre-, Landschafts- und Porträtmalerei durch die ersten Jahrzehnte unsres Jahrhunderts und stehen endlich vor dem farbenreichen Bilde der Neuzeit mit ihrer Gährung und ihren im lebendigin Widerstreit begriffenen Bestrebungen und Idealen. Daß gerade für die so geartete Gegenwart, und zwar in erster Linie für die schaffenden Künstler selbst, ein derartiger Rückblick, wie unsre Ausstellung ihn darbietet, von außerordentlicher Wichtigkeit ist, war wohl jedem Besucher auf den ersten Blick einleuchtend. Wir können nur wünschen, daß das großartig durchgeführte Unternehmen auch im vollen Umfange den Segen bringen möge, den es zu bringen verdient, und daß wir von ihm die Wiederbelebung des Kunstinteresses unsrer gebildeten Stände, deren wir dringend bedürftig sind, datiren können.

In der Bereitwilligkeit, als Aussteller mitzuwirken, haben alle Kreise mit einander gewetteifert. Dem Beispiele des Kaisers und des Hofes folgten die Klöster und zahlreiche Verwaltungen öffentlicher Kunstanstalten, denen sich die Kunstfreunde Wiens und anderer Städte der Monarchie bereitwilligst anschlossen. Daß die Akademie aus ihren reichen Sammlungen das Beste beigesteuert hat, versteht sich von selbst.

Bevor wir unsern ersten flüchtigen Rundgang beschließen, muß des ausführlichen Katalogs Erwähnung geschehen, der bereits am Eröffnungstage dem Publikum als willkommener Führer dargeboten wurde. Er erfüllt alle Anforderungen, die man an Ausstellungskataloge zu stellen berechtigt ist. Bei jedem Meister sind kurze biographische Daten und specielle Angaben über dessen etwaige Stellung an der Akademie beigefügt

Dann ist der Gegenstand und die Art der technischen Ausführung bezeichnet. Endlich sind die Maaße der Kunstwerke und deren Eigenthümer angegeben. Die Vertheilung der ausgestellten Objecte in den Räumlichkeiten und die Art der Circulation in denselben wird durch Pläne ersichtlich gemacht. Das Vorwort enthält eine kurze Geschichte der Akademie und die Namen der Autoren des Katalogs, durch deren Zusammenwirken das 22 Druckbogen starke Buch in der beispiellos kurzen Zeit von 14 Tagen hergestellt worden ist. Es sind die HH. Ed. Freih. v. Sacken, Prof. G. Niemann, Prof. Dr. C. v. Lützow, Dr. Rob. Vischer, Custos Dr. Ilg, Custos Aug. Schäffer und Secretär Heinr. Kabdebo. Schon jetzt macht sich das Bedürfniß einer zweiten Auflage des Katalogs fühlbar, welche in wesentlich vermehrter und verbesserter Gestalt binnen Kurzem erscheinen soll.

C. v. L.

Briefe von Buonaventura Genelli und Karl Rahl.

Mitgetheilt von Dr. Lionel von Donop.

(Fortsetzung.)

28. Genelli an Rahl.

Weimar d 24ten Nov: 1859.

Mein geehrtester Freund!

Ihr Schreiben erfreute mich mehr als in einer Hinsicht, denn einmal ersah ich zu meiner Freude aus demselben, daß Sie annoch in Wien sind, denn Ihres langen Schweigens halber glaubte ich Sie bereits außer Oestreich — sodann erfreute mich Ihre Mittheilung jener großen Gelegenheits-Composition welche sie Schiller zu Ehren zu einem Transparentbilde machten. Ich hätte diese reiche Composition wohl sehen mögen, wogegen die meine sich sehr bescheiden würde ausgenommen haben, wenn gleich die Figuren viel über Lebensgröße waren. Auch ich wollte anfangs eine Germania welche den Dichter krönt machen, aber da im Weltall Germanien liegt so wählte ich diese Figur, auch hat es sich bewährt, daß dem Dichter weit über die Grenzen Deutschlands gehuldigt ward. Halten Sie nur ja Ihr Versprechen mir eine Photographie von Ihrem Friese für Athen mitzutheilen, denn gewaltig neugierig bin ich auf diese schwierige Composition, von der ich mir alles Treffliche Ihrer Würdige verspreche. Auch mir wäre es ein Genuß diese prächtige Aufgabe so nach und nach unter Ihrer Hand entstehen zu sehen, aber auch dies gehört zu meinem Geschick, daß ich entfernt leben muß von dem thatkräftigsten Künstler meiner Zeit.

Vergessen Sie wehrtester Freund doch nicht mir in Ihrem nächsten Schreiben anzugeben wann Sie Wien verlassen werden um nach Griechenland zu gehen. Nun wie sieht es mit der Arbeit für den venetianischen Palast aus? In Ihrem vorletzten Schreiben schienen Sie wenig Hoffnung für diese schöne Arbeit zu haben.

Sie können nicht glauben wie sehr mir das Lob welches Sie meiner Sapho spendeten wohlthat — Wenn der Besteller dieser Arbeit nur zur Hälfte so viel Gefallen daran fände, könnte ich sehr zufrieden sein!

Aber leid ist es mir, daß Sie sich damit behelligen sollen, daß diese meine Arbeiten unter Glas und Rahmen gebracht werden sollen. Haben Sie nun die Güte darauf zu sehen, das der Goldrahmen nicht zu schmal ausfalle, und stark genug sei, daß er ein Brett und keinen Pappdeckel, welches hinter die Zeichnung kommt, tragen kann. Wenn die graue äußere Umrahmung Ihnen paßlich scheint so lassen Sie dieselbe mit einrahmen, wo nicht so lassen Sie die Bilder bloß mit dem sie umgebenden weißen Papier einrahmen — mir gilt dies ganz gleich!

Mit alter Freundschaft
Ihr
B. Genelli.

29. Genelli an Rahl.

Weimar d 23ten April 1860.

In dem Gedanken, daß Sie verehrter Rahl noch in Wien sind nehme ich mir die Freiheit Sie zu fragen warum Sie Ihr Versprechen nicht hielten und mir von Ihren Cartons welche Sie auf photo-

graphischem Wege verkleinern lassen wollten, nichts zukommen ließen, da seit Ihrem letzten Schreiben eine hübsche Zeit verfloss in der Sie bei Ihrer raschen Art zu schaffen bedeutend viel zu Stande gebracht haben müssen. Manchmal gab ich mich des Gedankens hin Sie machten vielleicht einen kleinen Abstecher hierher um uns mit ihrer Gegenwart und Ihren Compositionen zu überraschen; wir hatten uns schon ausgedacht in welchem Zimmer Sie bei uns wohnen könnten — Sie hätten dann weiter keine Spesen als die der Reise welche freilich immer noch genug sind — doch welch' thörichter Gedanke! da wahrscheinlich weder Zeit noch Lust dies erlauben werden, auch Weimar für Sie ohne Interesse sein dürfte.

Ich mache jezt Studien zu meiner Composition[1]) welche im Besitz der Frau Roß ist, (Hercules u Omphale) deren Sie sich vielleicht erinnern. Ich soll sie für Herrn v Schack[2]) dem Besitzer der Europa in Oehlfarben ausführen, die Figuren in der Größe der größten auf der Europa. In dem Dinge steckt eine Heidenarbeit, lieber hätte ich ein figurenarmes Bild mit lebensgroßer Bevölkerung unter Händen — doch bin ich froh über diesen Auftrag! Hübsch wäre es hätt' ich die Mittel dazu diesen heitern Gegenstand auf irgend einer griechischen Insel ausarbeiten zu können — doch mein Gemüth hängt ja sonst nicht so sehr vom Wetter ab! und ich habe in dem heitern Italien sehr unlustige langweilige Bilder liefern sehen.

Doch für heut genug! denn da ich in Zweifel bin ob Sie in Wien oder bereits in Athen sind, möchte ich nicht noch mehr und vielleicht vergeblich schreiben.

Ihr
aufrichtig ergebener
Genelli.

Adresse
im Jägerhause.
Marienstraße.

30. Rahl an Genelli.

Hochgeehrtester Freund!

Endlich bin ich im Stande Ihnen eine Photographie meines Frieses für Athen zu übersenden, ich rechne darauf daß Sie mir Ihre aufrichtige und schonungslose Ansicht und Kritik darüber mittheilen werden und bitte Sie darum. Ich bin hier so vereinzelt und ohne irgend welche Theilnahme mit meinen Arbeiten, als wäre ich in Australien, und ich muß gestehen, dieses ganz allein auf sich ruhen ohne allen Meinungsaustausch ohne alles sympathetisches Wirken ist ein sehr trostloses seyn, und hemmt sehr; um so mehr wird es mich freuen ein paar Worte von Ihnen zu hören, es wird mir ebenso nützlich als aufmunternd und aneifernd wirken. Vielleicht sehe ich Sie noch etwas später persönlich was mich über alles freuen würde.

Abermahls spielt die Arsenalgeschichte. Der Künstler, welcher die Sache durch die Bemühung des Grafen Thun erhalten hat, hat so gar keinen Geist hiezu, daß man sich selbst verwundern muß. So hat er z. B. unter die 4 Hauptgruppen eine die Demuth darstellend gewählt und als Bild Leopold den Heiligen der die deutsche Kaiserkrone ausschlägt gemalt und so weiter. Das war nun den Soldaten und dem Kaiser selbst zu toll und er befahl diese zwey Süjets herunterzuschlagen. Da nahm Hannsen abermals die Gelegenheit wahr zu interveniren und auf eine Kommission zur Prüfung der gegenseitigen Entwürfe zu dringen was auch geschah, und wo ich alle Stimmen für mich erhielt, doch hofft man es werde trozdem gelingen durch Protektion und Intriguen die Sache abermals für einen guten Freund zu reserviren. Mir liegt nichts mehr daran geht es wie will.

Ihre Aquarellgemälde waren diesen Monat im Kunstvereine ausgestellt, und haben alle diejenigen welche noch Sinn für etwas höheres haben begeistert. Wahrhaftig während manche Künstler viel zu dumm waren irgend etwas davon zu begreifen so habe ich Leute gefunden in andern Ständen wie Offiziere und Juristen usw. welche 3—4mal in diesem Monath bloß Ihrer Bilder (wegen) dießmahl hingingen. Ich habe mit vielem Studium dabey verweilet.

Indem ich recht bald auf eine Antwort hoffe und nochmals um strenge Kritik bitte, bleibe ich Ihr Sie stets hochverehrender Freund und grüße herzlich alle die Ihren

als Ihr aufrichtig ergebener
C. Rahl.

31. Genelli an Rahl.

Weimar d 8ten Juli 1860.

Warlich große Freude haben Sie hochverehrter Freund mir und den sehr Wenigen dahier welche etwas von wahrer Kunst verstehen, durch die Photographie nach Ihrem Friese bereitet. Wenn ich die-

---

1) Hercules Musagetes und Omphale. Oelgemälde in der Galerie Schack zu München. Im März 1862 vollendet. Die erste Komposition, ein vorzügliches Aquarell aus den Jahren 1825—37, besitzt Prof. Volckmann jun. in Halle. Allg. Zeitg. Beilage. Nr. 117. 27 April 1862. Genelli's Omphale (von C. v. Lützow.) — Verzeichniß der Schack'schen Gemälde-Sammlung. München 1868. S. 3—5. Br. 35. 36. 39. 42. 43. 48. 49.

2) A. F. von Schack in München, der berühmte Gelehrte und Dichter, hochherziger Protector Genelli's.

selbe noch länger behalten dürfte so möchte ich sie hier ausstellen wie auch in Jena. Ich finde die Wahl der Gegenstände vortrefflich, sehr vortrefflich die Compositionen derselben, wie auch trefflich die Bewegungen der Figuren jede für sich wie auch zu den andern. In den Gewändern geschmackvolle Motive wie z: B: die des Königs Otto I, der überhaubt eine höchst gelungene Figur ist! Eine für mich besonders anziehende Gruppe ist die mit Aristoteles, welche durch Einfachheit und Fülle den besten italiänischen Meistern an die Seite gestellt werden kann.

Vielleicht vielleicht sind Anfang und Ende des Frieses, ich meine Prometheus und Paulus (so glücklich die Wahl der Gegenstände ist) weniger glücklich, sowohl in den Gesten der Hauptfiguren als in den hinteren Figuren — doch hierüber läßt sich nur in Ihrer und des Bildes Gegenwart discuriren; auch sage ich dies nur weil Sie mit Teufelsgewalt verlangen ich soll mit schonungsloser Kritik gegen dies Ihr schönes Werk verfahren, für dessen Mittheilung ich Ihnen mein Freund meinen besten Dank sage — ich wollte ich könnte es später in seiner Farbenpracht in Athen sehen!

Auch mir scheint, daß Ihnen nunmehr nichts daran zu liegen braucht wie es mit der Arsenals geschichte geht, der ich an ihrer Stelle längst satt und müde wäre.

Sie klagen, daß Sie mit Ihrer Kunst in Wien so allein stehen was ich wohl glaube — doch geht es mir besser? Obenein ist Weimar kein Wien! um so liebenswürdiger wäre es aber von Ihnen wenn Sie auf einige Tage bei uns im Jägerhause wohnten, wo ich dann eine schonungslose Kritik über meinen Bachuszug u s w von Ihnen erwarte.

In der Hoffnung, daß Sie baldigst wieder von sich hören lassen seien Sie von allen was Genelli heißt herzlich gegrüßt

Ihr
stets ergebener
Genelli.

32. Genelli an Rahl.

Weimar d 14ten August 1860.

Da ich nicht weiß ob Sie wehrter Rahl ein Leser des Morgenblatt's sind so fühle ich mich veranlaßt Sie durch diese wenigen Zeilen auf dies Blatt aufmerksam zu machen, da dieser Tage ein ziemlich langer Aufsatz in demselben erscheinen wird, der über ihren hier ausgestellten Fries für Athen geschrieben ward.

Sobald in Jena wieder eine Ausstellung sein wird werde ich dies Ihr Werk dort ausstellen, denn man sollte meinen, daß eine Universitäts-Stadt sich wenigstens für den Gegenstand intressiren müsse, wenn für die übrigen Schönheiten dieser Composition nur wenig gebildete Augen zu finden sein möchten!

Nun wie sieht es mit Ihrer Reise nach Weimar aus? Ungemein lieb wäre es mir könnte ich mich mit Ihnen über mein Bild besprechen ehe ich dasselbe zu malen beginne was wohl zu Anfang des Winters geschehen wird.

Meinen schönsten Dank für Ihr schönes Geschenk.

Ihr stets ergebener Freund
Genelli.

33. Rahl an Genelli.

(Wien, im August 1860.)

Hochgeehrtester Freund!

Vor einigen Tagen von München zurückgekehrt fand ich Ihr geehrtes Schreiben und kann Sie nur versichern, daß ich ohne sehr triftige Gründe gewiß bei Ihnen gewesen wäre, allein mit dem besten Willen war ich außer Stande es zu vollbringen. Da ich jedoch bis Ende Oktober nach Oldenburg komme so bin um diese Zeit gewiß bey Ihnen einen Augenblick auf den ich mich herzlich freue, er wird mir reich an Freude und Belehrung seyn. Vor Kurzem stand hier eine Abhandlung über Ihre Europa[1]) in einer Wiener Zeitung voll von Bewunderung und Anerkennung, ich würde Ihnen selbe zugesandt haben, hätte ich sie erwischen können. Wenn schon Kaulbach nie unser Mann war, so droht jetzt durch Piloty[2]) eine weit erbärmlichere Richtung in München Platz zu greifen und Ihre Anhänger als Apostel auszusenden, so daß man beinahe versucht wird die Kaulbachsche Richtung zu vertheidigen, denn diese ist doch noch aus einer künstlerischen Anschauung hervorgegangen, und strebt nach hohen Zielen, während jene in einem Wachsfiguren Cabinet Ihr höchstes Ideal finden müßte. Also im October auf Wiedersehen. Indem ich mich Ihrer verehrten Familie bestens empfehle bin ich wie immer Ihr

aufrichtig ergebener
Freund C. Rahl.

34. Genelli an Rahl.

Weimar d 20ten Nov: 1860.

Die Freude wieder einmal ein Schreiben von Ihnen mein hochgeschätzter Freund zu erhalten ward mir durch den Inhalt desselben getrübt, denn Sie den so Rüstigen leidend zu wissen bin ich ganz un-

1) Die Entführung der Europa. Oelgemälde in der Galerie Schack zu München, unter Rahl's Auspicien gegen Ende 1858 vollendet. In Linienmanier gestochen von Joh. Burger.

2) K. Piloty geb. 1826, jetzt Direktor der Akademie in München.

gewohnt — Dies war also die Ursache welche Sie abhielt von Ihrer Reise nach Oldenburg und Weimar, während ich mir dachte Sie wären vielleicht schon auf dem Wege nach Griechenland. Solche Blutandränge entstehen häufig bei Trinkern, Sie aber kenne ich als einen solchen nicht — Sollten Sie vielleicht nicht zu viel Fleischspeisen essen die viel Blut erzeugen? Doch das werden Sie und die Herren von der Familie Medicis besser beurtheilen können als ich der ich froh bin, daß es Ihnen wieder besser ergeht und, daß Sie noch nicht den Gedanken aufgegeben haben uns in Weimar zu besuchen. Sehr neugierig bin ich die Entwürfe zu sehen die Sie in neuester Zeit gemacht haben; vergessen Sie nur nicht sie mitzubringen — Gott welch' ein Fleiß! selbst beim Augenleiden so viel zu schaffen; ich hingegen bin noch nicht an das ausmalen meines Bildes gekommen, was bereits geschehen wäre hätte ich nicht 5 Wochen warten müssen bevor ich die Leinwand dazu aus München erhalten konnte. Das Aufzeichnen auf diese Leinwand wird auch noch einige Zeit wegnehmen!

Seien Sie von uns allen gegrüßt, — Mich Ihrer Freundschaft empfehlend verbleibe ich Ihr

alter Freund

B: Genelli.

35. Genelli an Rahl.

Weimar d 29ten December 1860.

Trefflichster Rahl!

Da Tage und Wochen über die Zeit welche Sie als die Ihrer Ankunft bezeichnet hatten dahingeschwunden waren, ward ich betrübt, denn ich hatte keinen Glauben mehr an Ihre Herkunft und dachte Sie mir schon auf dem Wege nach Griechenland — da kam Ihr lieber Brief mit den sechs Photographien der mir von neuem die Versicherung brachte Sie hier zu sehen obschon erst im April!

Mit diesen sechs Compositionen haben Sie werther Rahl mir eine Freude gemacht deren ich lange nicht theilhaftig ward und deßhalb ihrer sehr bedurfte — und Sie beweisen mir wiederum, daß ich recht hatte wenn ich Sie stets einen bedeutenden Componisten nannte und Sie werden mir beistimmen wenn ich sage, daß es stets sehr wenige auf Erden gab. Drei von diesen Compositionen kannte ich aus früheren Entwürfen, auch waren sie mir stets im Gedächtniß, Sie müssen aber noch so Manches daran cultivirt haben, denn Vieles kam mir anders vor.

Die Hypatia bleibt unter diesen trefflichen Zeichnungen mein Lieblingsgegenstand, der mit dieser kräftigen gesunden einfachen Art wie er aufgefaßt ist ein imposantes Bild macht.

Wäre ich reich ich bäte Sie mir diese Composition in Lebensgröße zu malen. Die drei anderen originellen Gegenstände waren mir ganz neu. Die beiden Bilder Perikles [1]) und Nero [2]) sollten stets bei einander bleiben. König Lear [3]) ist die erste Composition die ich von Ihnen kenne, welche in einer romantischen Zeit spielt und hat mich deßhalb besonders interessirt. Diese Scene scheint mir eine Ihrer am gelungensten empfundenen; sie muß auf Jeden einen erschütternden Eindruck machen — selbst das wenige was man von der Behausung dieser zwei lieblosen Töchter sieht und das noch weniger Landschaftliche, könnte ich mir nicht paßlicher vorstellen.

Wenn ich mir eine Bemerkung erlauben darf so wäre es die, daß mir die Figur welche unter dem rechten Arme des vortrefflich bewegten Königs hervorkommt, dies etwas zu genirt thut, auch wohl etwas kleiner sein dürfte, denn wenn sie sich aufrichten würde, wäre sie höher als der König. Alle übrigen Figuren haben Ausdruck, haben Leben! Ich wollte auch ich wäre im Besitze einiger Photographien nach meinen Arbeiten um sie Ihnen zur Beurtheilung zu schicken, aber ich bin leider nicht so produktiv wie Sie, denn erst jetzt habe ich den Umriß meines Hercules u Omphale auf Leinwand übertragen, freilich sind es einige neunzig Figuren, ohne die dummen Arabesken und andern Lumpereien.

Nun für diesmal genug! und nur noch unser Aller Wünsche, daß Sie im kommenden Jahre verschont bleiben mögen mit Kopf- und Augenleiden.

Ihr aufrichtiger Freund

B. Genelli.

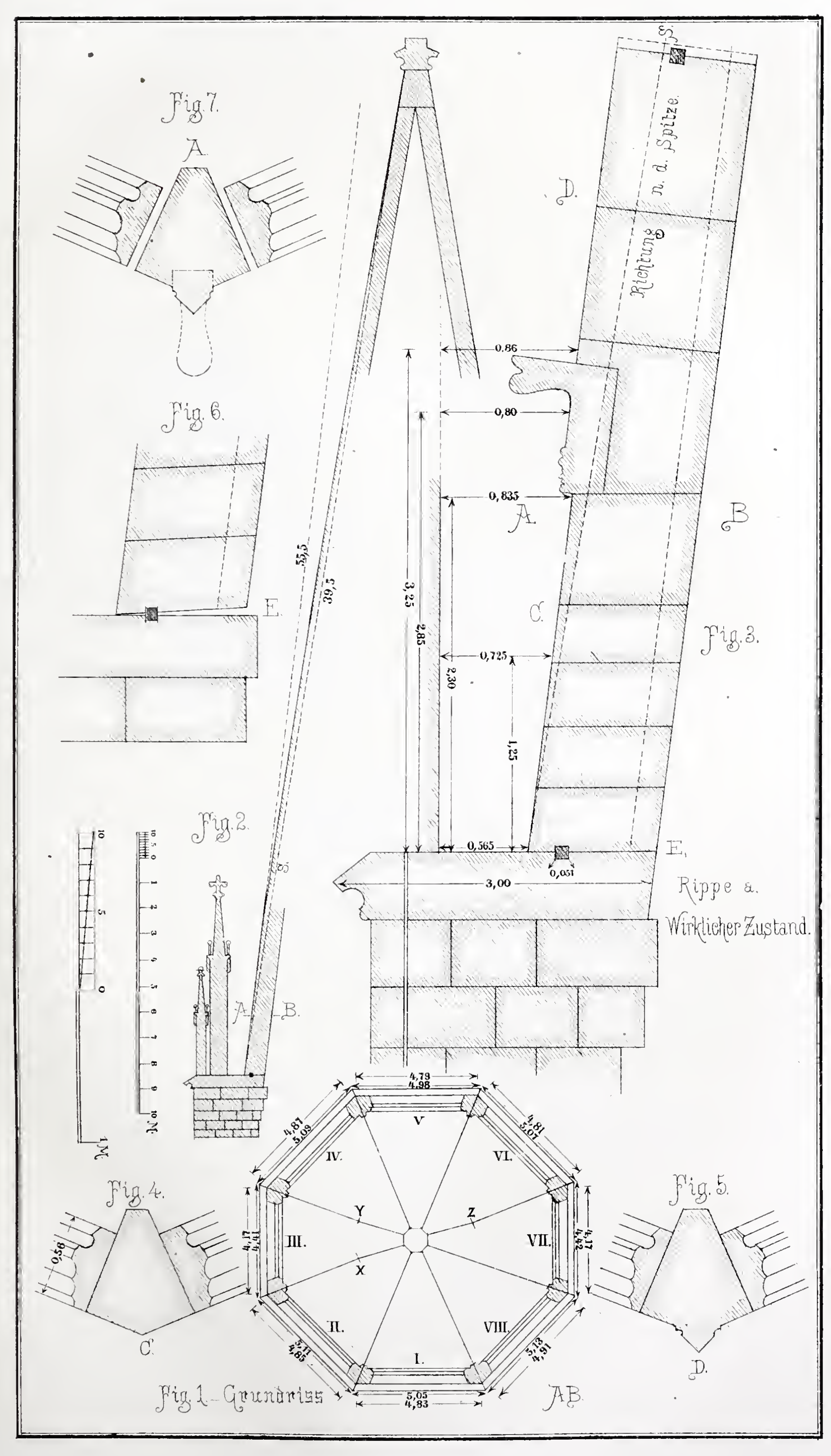
---

1) Die Einweihung des Parthenon durch Perikles. Farbenskizze.

2) Nero im Triumphe durch das brennende Rom getragen. Farbenskizze im Besitze von Dr. Aug. Bach in Wien.

3) König Lear von seinen Töchtern verstoßen. Farbenskizze.

(Fortsetzung folgt.)



Die Freiburger Münsterpyramide.



Die Freiburger Münsterpyramide.

Mit Illustrationen.

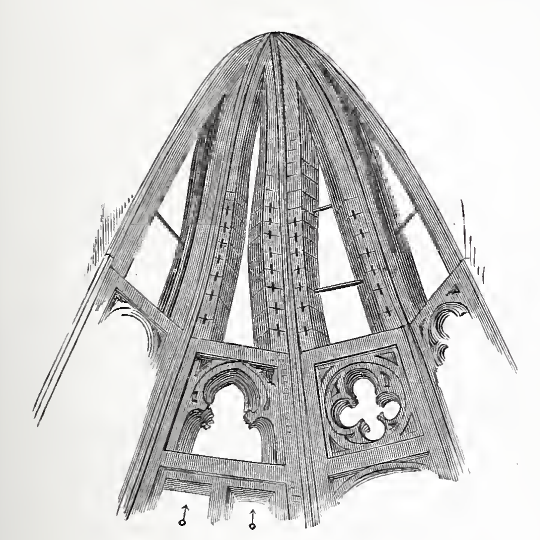


Fig. 8. Helmspitze von Innen gesehen. ♂ Norden.

Form und Zustand der unstreitig schönsten Thurmpyramide, welche ein mittelalterliches Bauwerk ziert, der des Freiburger Münsters, wurde in Nr. 47 und 51 v. J. der Kunstchronik und in den Nrn. 85, 92, 96 und 104 v. J. der deutschen Bauzeitung einer kritischen Besprechung unterzogen, zu deren möglichster Klärung die Unterzeichneten sich entschlossen haben, an Ort und Stelle mit Beihilfe des seit Jahren mit den Unterhaltungsarbeiten am Münster betrauten Herrn Kirchenbauinspektors Engesser Untersuchungen und Messungen vorzunehmen und Zeichnungen herzustellen, welche in den beigegebenen Figuren wiedergegeben sind.

Was die Hauptpunkte der Besprechungen betrifft, ob nämlich die Pyramide eine mit Absicht ausgeführte Schwellung besitze (daß eine solche überhaupt vorhanden, ist ja unangefochten), müssen wir mit Zustimmung des Herrn Engesser ganz entschieden bejahen, aber daß der gegenwärtige Zustand der Münsterpyramide gefahrdrohend sei, entschieden verneinen.

Wollte man annehmen, die Schwellung sei absichtslos, d. h. durch Senkung und dergl. entstanden, so läge zunächst die Frage vor, in welchem Zustande sich die Fugen der Steinplatten befinden müßten, aus welchen die Pyramide konstruirt ist. Die Schwellung beginnt, wie aus Fig. 3 ersichtlich, schon bei der Basis der Pyramide, und wenn letztere ursprünglich in gewöhnlicher Weise mit ebenen Seitenflächen angelegt worden wäre, so müßte die Sohle der untersten Schichte der Pyramide eine klaffende Fuge zeigen, wie dies in Fig. 6 dargestellt ist Ein Verschieben dieser Schichte ist nicht leicht anzunehmen, da dies der polygonale Ring aus Schmiedeeisen verhindern würde, welcher durch seine Anordnung eine Verbindung zwischen dem Pyramidenfuß und der Gesimsplatte herstellt.

Zur Vornahme von Unterhaltungsarbeiten ließ s. Z. die großh. Bezirksbauinspektion durch den Münstermaurer Obermeyer die Pyramide vollständig einrüsten und bei dieser Gelegenheit eine Messung der Schwellung vornehmen.

Diese beträgt nach den von ihm erhaltenen Aufzeichnungen 25 Cm. und zwar unmittelbar über dem obern Rande des vierten Plattenkranzes, gemessen in einer Höhe von 15 Meter. Wollte man nach den an mehreren Gräten von uns selbst vorgenommenen Vermessungen (bis zu einer Höhe von 3,25 M. von der Plattform aus) eine vollkommen gerade sich fortsetzende Linie der Pyramide annehmen, so würde solche eine Höhe von 55,05 Meter erreichen müssen, während sie in Wirklichkeit nur eine von 39,05 besitzt. Annähernd die gleiche Pyramidenhöhe von 55,05 M. ergiebt sich aus den Verhältnissen der Längen der einzelnen Achteckseiten I, II, IV, V, VI, VIII, gemessen am Fuße der Pyramide und in einer Höhe von 2,30 M. (Fig. 2). Die genannten Achteckseiten, Schnitt AB, müßten bei ursprünglich

Innere Helmrippe.

gerade angelegten Seitenflächen um ca. 10 Cm. kürzer sein, als sie die Messung ergiebt. Auch hiernach könnte das Maß der Ausschwellung entnommen werden, wenn in der gemessenen Entwickelungsrichtung der Gräte eine stetige Linie nach der Spitze gezogen würde. Berechnet man nun die Summe der Oeffnungen der Stoßfugen an dieser Stelle für den Fall, daß durch Senkung die erwähnte Größe der Schwellung entstanden wäre, so erhielte man nach der schon in Nr. 92 der deutschen Bauzeitung benutzten Formel $e = \pi (D-d) = \pi . 50$ Cm. = 155 Cm., oder auf jede Polygonseite $^{155}/_{8}$ = ca. 19 Cm. Da hier nur drei Plattenfugen an einer Polygonseite sichtbar sind, so müßte eine solche eine Oeffnung von 63 Mm. erfahren haben, wie Fig. 7 zeigt.

Nun ist aber weder eine Drehung der Fußschichte der Pyramide um ihre äußere Kante bemerklich, noch ist eine Erweiterung der Stoßfugen nachweisbar. Ueberdies bestätigt auch der schon über 20 Jahre für die Münsterunterhaltung angestellte „Münstermaurer" Obermeyer, daß er beim Durchsehen nie Stoßfugen gefunden habe, welche auf ein gewaltsames Oeffnen schließen ließen, was aber auch aus dem Grunde nicht wohl möglich ist, weil sich an den Stellen, wo die durchbrochenen Platten aufeinander sitzen, eingelassene polygonale Eisenkränze befinden, von der Stärke des am Pyramidenfuße befindlichen.

Moller hat dies ebenfalls in seinem Werke verzeichnet und ließ, so viel uns bekannt, zur Feststellung des Vorhandenseins dieser Eisenkränze die Pyramidenplatten innerhalb an mehreren Stellen in der Höhe anhauen. Die Umrißlinien der Pyramide entwickeln sich an allen Seiten derselben ziemlich gleichmäßig und stetig bis etwa auf $^{2}/_{3}$ der Höhe; von hier aus sind aber an einzelnen Seiten größere oder geringere Störungen in der regelrechten Weiterführung der Form bis zur Spitze bemerklich (wohl beim Aufbau schon durch Arbeitsfehler und ungenaue Ausführung entstanden), welche sich um so verzerrter darstellen, je verkürzter sie sich dem Beschauer zeigen, während sie aus der Ferne betrachtet nur wenig oder kaum wahrnehmbar sind, wenigstens für den nicht, welcher die Abweichungen insbesondere der Gratlinien von der von unten herauf vorgeschriebenen Richtung in der Nähe nicht betrachtet hat. (Vergl. Fig. 8.)

Am auffallendsten und auch vom Münsterplatze aus jedem aufmerksamen Beschauer ersichtlich sind die Abweichungen und Störungen in dem obersten Theile des Helmes. Hier scheinen sich die Unregelmäßigkeiten und Ungenauigkeiten der Ausführung, wie solche beinahe allen mittelalterlichen Bauwerken eigen sind, empfindlich zu rächen.

Von b bis a (Fig. 9 und 10) ergeben sich eingeschlagene und ausgebauchte Seitenflächen und Gräte, die Ungleichheit der Seitenflächen geben hier ganz eigenthümliche Verkümmerungen und Verzerrungen der obersten dreieckigen Füllplatten. Dieser Theil ist unregelmäßig und stark verschlaudert, die einzelnen Stücke der Höhe nach durch eine Menge von Eisenklammern verbunden.

Fragt man aber nach dem Grunde dieser Mißbildung der Pyramidenspitze, so mag die Ungleichheit der Achteckseiten, von welchen insbesondere die mit der Hauptachse des Gebäudes parallelen um ungefähr 65 Cm. kürzer sind, besagte ungenaue Ausführung und wiederholte Blitzschläge, trotz Blitzableiter, Ursache sein.

Bei den letzten mit Maaßwerk geschmückten Füllplatten beim Baue des Helmes angekommen, war es den damaligen Werkleuten wohl ersichtlich, daß bei einer stetigen Fortführung der Gräte dieselben sich nicht in einem Punkte schneiden würden, und so hat man sich, um ein gemeinsames Zusammentreffen zu ermöglichen, zu einer Unterbrechung der Linien bequemen müssen, wie dies die Projektion der Gräte x y z im Grundrisse und im Aufrisse die Linien a b (Fig. 9 und 10) zeigen. Dieses „Verkommen" der genannten Gräte ergiebt sich auch aus den Verhältnissen der Längen der Seiten III und VII (Fig. 2), gemessen am Pyramidenfuße und in einer Höhe von 2,30 M., bei A B; diese Seiten zeigen die gleiche Schwellung, wie die übrigen sechs Seiten, so daß bei richtiger Anlage der Gräte die obere Länge der beiden Seiten nicht 4,17 M. sondern mindestens 4,20 M. messen müßten, woraus offenbar erhellt, daß sich die beiden Gräte zu früh treffen und bei der Spitze eine Aenderung der Richtungslinie nothwendig wurde.

Da sich nun außer dem eisernen Fußkranze noch acht solcher Kränze von gleicher Metallstärke innerhalb der einzelnen Plattenkränze befinden, so ist, abgesehen von der einfachen aber

kühnen Konstruktion, es doch sehr fraglich, ob die Schwellung der Pyramide aus konstruktiven Gründen angeordnet wurde. Einer Annahme, welche die Schwellung aus konstruktiver Nothwendigkeit hervorgehen läßt, möchten wir nicht das Wort reden, weil die Lagerfugen der Platten bald wagrecht laufen, bald im Winkel nach Innen geneigt sind. Wenn man auch dem Gedanken Raum geben wollte, daß die langen und aus so vielen Stücken zusammengesetzten Plattenflächen zur Vermeidung einer Einbiegung 25 Cm. „Stich" erhalten sollten, so wird dieser Gedanke durch die erwähnten eisernen Kränze, welche eine Einbiegung verhindern mußten, wieder voll, ständig paralysirt. Da weder eine Senkung oder Ausbauchung der Pyramide festgestellt werden kann, noch eine konstruktive Nothwendigkeit vorlag, die Silhouette der Thurmpyramide von der

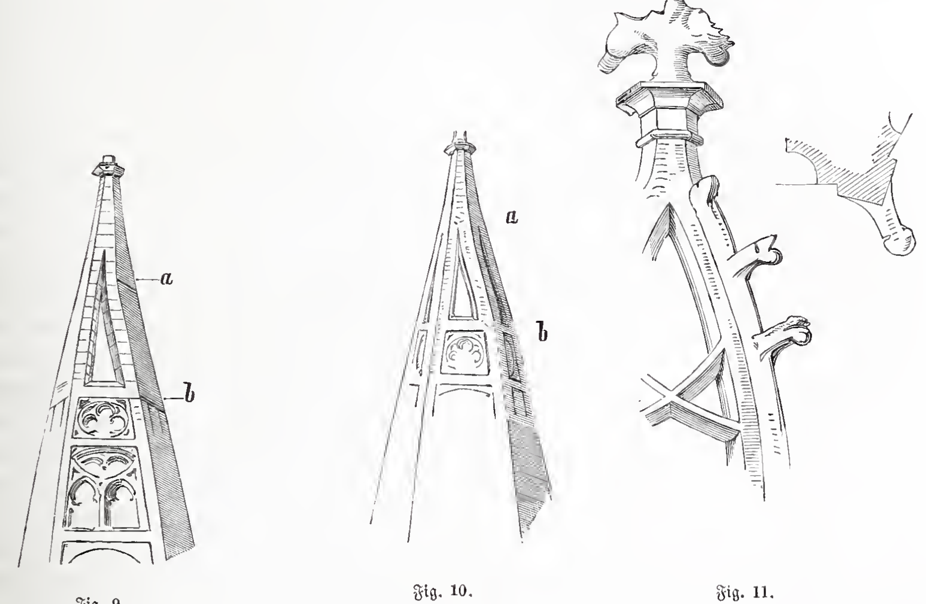


Fig. 9. Fig. 10. Fig. 11.

Von a—b geknickt, von b bis herab zur Galerie stetig. Hahnenthurmhelm.

Geraden abweichend zu bilden, so dürfte solche jedenfalls eine absichtlich gewollte sein, wie dies auch bei den sog. Hahnenthürmen der Fall ist (Fig. 11).

Hier übt diese stark ausgesprochene Schwellung einen besondern Reiz für das Auge aus. Warum sollte die Hauptpyramide dieses Reizes entbehren? Wird doch nebenbei eine größere Fülle des Helmes hierdurch erzielt und verhindert, daß die Pyramide zu mager aus der Galerie kommt, durch welche ohnehin auf beträchtliche Höhe ihr Fuß so gedeckt wird, daß sie schon mit bedeutend geringerem Durchmesser, als der der Basis ist, erst zum Vorschein kommt; ohne die Schwellung wäre ihr Durchmesser aber noch kleiner

Aus dem gleichen Grunde sind vielleicht auch die Rippen der Pyramide nicht bis auf die Plattform heruntergeführt, sondern hören auf oder beginnen erst 2,30 M. von dieser.

Wir halten diese Schwellung der Pyramide, welche dem Beschauer auf den ersten Blick auffallen muß und keine Täuschung zuläßt, nach den vorstehenden Auseinandersetzungen, für absichtlich gemacht, ebenso absichtlich wie schnurgerade oder nach Innen gebogene Helmlinien in jener Zeit gemacht wurden.

Karlsruhe, den 15. Februar 1877. Lang, Durm, Warth.

Kunstliteratur.

Friedrich Preller's Figuren-Fries zur Odyssee. Sechzehn Kompositionen in vierundzwanzig farbigen Steindruck-Tafeln. Mit erläuterndem Text aus der Odyssee, Vossische Uebersetzung. Herausgegeben von Max Jordan. Leipzig, Verlag von Alphons Dürr. 1875. Quer-Fol.

Preller's homerische Landschaften im Museum zu Weimar, in künstlerisch gesinnten Kreisen Dank den erneuerten, zu hoher Vollendung gesteigerten Reproduktionen in Holzschnitt, Photographie und Aquarell-Farbendruck zum Allgemeingut geworden, haben dem Genuß des herrlichen Reiseliedes durch Veranschaulichung der freien, im Geiste der Dichtung nachgeschaffenen Natur zur bedeutungsvolleren Geltung verholfen. Von den mächtigen Eindrücken Italiens und den Bestrebungen der deutsch-römischen Kunst genährt, hat der Meister in stetig fortschreitendem Entwickelungsgange seinen einzig dastehenden Schöpfungen nach mannigfacher Umgestaltung das Gepräge des erhabenen Stiles verliehen. Das Band geheimnißvoller Harmonie umschlingt Natur- und Menschenwelt; was im Geschick und in der Seele der Helden wechselvoll sich offenbart, findet ein sprechendes Gegenbild in den ebenbürtig ausgestalteten Formen der landschaftlichen Scenerie. Darin liegt die Lösung eines wichtigen künstlerischen Problems. Die zweite Tugend aber bewährt sich in der cyklischen Darstellung. Die künstlerische Nothwendigkeit bedingte bei völligem Absehen von blos Episodischem eine freie Verfügung über den dichterischen Stoff, dessen selbständige, lediglich aus sich verständliche Gliederung in monumentaler Wiedererzählung, gleichsam bei abgekürzter Fassung, stets auf den Helden als den bewegenden Mittelpunkt des Ganzen Bezug nimmt. Während so in den Hauptbildern das in der Außenwelt umherirrende Leben des Odysseus bis zur Erreichung seines Zieles in den Grundzügen sich wiederspiegelt, schildert der Künstler zur Vervollständigung seines Thema's in dem unter den Gemälden fortlaufenden, architektonisch motivirten Figuren-Fries, als Sockelbilder streng in der Weise von griechischen Vasenmalereien angebracht, die gleichzeitig in der engeren Heimat durch das Schicksal des Herrschers bedingten Vorgänge, die sehnsuchtsvollen Sorgen der Seinigen, den Triumph des Heimgekehrten und die frohe Wiedervereinigung mit den Getreuen. Durch diese wesentliche Ergänzung von Ereignissen rein ethischer Bedeutung ist sowohl der Eindruck einer glücklichen Gegenbewegung zu den Hauptdarstellungen als erst der völlige Abschluß des Gesammtwerkes erreicht. Die räumliche Abhängigkeit von dem großen Cyklus beanspruchte für die Sockelbilder eine freie, bald auf prägnante Charakteristik, bald auf sinnige Erweiterung und Ausnutzung der gewählten Motive gerichtete Behandlung. Das übermüthige Gebahren der Freier, die unter dem Schutze der Pallas Athene ausgeführte Reise des Telemachos, Penelope's Leiden und die befreiende, strafende und beglückende Rückkehr des Odysseus bilden die zur zwanglosen Einheit verschmolzenen Bestandtheile in der Darstellung der Figurenreihen. Wie in den Landschaften die Gestalten in ihrer heroischen Würde und erhabenen Menschlichkeit eine wahre Meisterschaft in der figürlichen Komposition bezeugen, so gewährt auch die plastische, doch innerhalb der Schranken des malerischen Reliefs beharrende, von hohem Stilgefühl durchdrungene Ausdrucksfülle der von rhythmischen Linien umschlossenen Figuren vollen Einblick in die schöpferische Befähigung Preller's. Mit lebhafter Empfindung für die der jedesmaligen Situation angemessene räumliche Anordnung tritt uns der Künstler auch in diesem zu einem Ganzen harmonisch abgerundeten Werke auf der Höhe seines Schaffens vor Augen; und wenn wir im Anblick einiger Motive uns an Genelli's Kunst erinnert meinen, so verbindet für uns dieser Gedanke Preller's figürliche Bildnerkraft mit der von Carstens zu neuem Leben aufgerufenen klassischen Kunstrichtung.

Der vorliegende Fries, mit jener der Dürr'schen Officin eigenen künstlerischen Sorgfalt und Gediegenheit ausgestattet, ist nach den Kartons des Sockelfrieses im städtischen Museum zu Leipzig von E. Lemmel in halber Größe des Originals auf Stein gezeichnet und nach dem Muster der in der Museumshalle zu Weimar ausgeführten Gemälde, nur mit dem Unterschiede, daß hier die Figuren roth auf schwarzem Grunde ausgeführt sind, in Farben gesetzt. Auch das treffliche Vorwort des verdienstvollen Herausgebers, Dr. M. Jordan, sichert dem Werke einen bleibenden Werth. L. v. D.

Selbstbiographie des Malers Karl Blaas (1815—1876). Herausgegeben von Adam Wolf. Wien, C. Gerold's Sohn. 1876. 8.

Auch dem weniger begeisterten Verehrer von Selbstbiographien können wir mit gutem Gewissen ein paar genußreiche Stunden versprechen, wenn er das eben genannte Buch zur Hand nimmt. Es ist kein von großen Stürmen und wichtigen Ereignissen bewegtes Lebensbild, das sich da vor unsern Augen entrollt, und dennoch interessirt und fesselt es uns auf's Höchste; denn wir sehen darin in anspruchsloser und schlichter Art geschildert, wie eine tüchtige Menschennatur sich von Klein auf entwickelt.

Wir machen die Bekanntschaft unseres Autors ziemlich früh, nämlich ehe er noch auf der Welt ist, und begleiten sozusagen schon seinen ersten Schritt in's Leben. An der Grenze Tirols und der Schweiz steht seine Wiege, in einer der schönsten Gegenden der Erde. Harte Schicksalsschläge haben seinen, wie es scheint, zu Besserem als Bäcker und Müller berufenen Vater getroffen, die Eltern wechseln öfter Erwerbszweig und Domicil. Seine Kinderjahre verlebt er in Nauders und theilt in dieser Zeit mit anderen großen Genies die Abneigung gegen die Schule im Allgemeinen und gegen den Katechismus im Besondern. Zeichnen und Schnitzeln waren seine Lieblingsbeschäftigungen. Den ersten Impuls zu seiner spätern künstlerischen Thätigkeit auf dem Gebiete der Frescomalerei erhielt er durch ein Buch über Pompeji und Herkulanum, das sein Vater ihm zum geläufig Lesenlernen gegeben hatte. Er begeisterte sich an den darin geschilderten Kunstschätzen der Vergangenheit, und sein Vater nährte diesen Trieb zur Kunst, indem er ihm von Raffael, Rubens, Tizian und den tiroler Malern und ihren Werken erzählte.

So wurde Karl Blaas 12 Jahre alt. Um diese Zeit schickten ihn die Eltern nach Innsbruck zum Besuche der Schule, und da schon begann der Kampf um's Dasein für den armen Sohn der Alpen. Er hungert, um sich Papier und Bleistift kaufen zu können, und das erwachende künstlerische Bewußtsein in ihm knüpft die größten Leistungen seiner Phantasie nur an das leider für ihn unerreichbare Material. Die schönsten Basreliefs hätte er gemeißelt, wenn nur der Marmor dagewesen wäre, von den unsterblichen Bildern, die er gemalt hätte, wenn er nur Farben und Pinsel besessen, gar nicht zu reden. Die Schule aber zog wieder den Kürzern bei ihm, und so wandert er, mit einem sehr mittelmäßigen Schulzeugniß, den Kopf erfüllt von dem herrlichen Grabmale Maximilian's I. in der Hofkirche zu Innsbruck und begeistert von den im Museum erhaltenen Eindrücken, nach einem Jahre wieder in sein elendes Schweizerdorf zurück, wo keine Hoffnung, die Kunst studiren zu können, ihm blühte. Die Eltern wohnten jetzt auf romanischem Gebiete, in Martinsbruck. Hier nahm er Schreiberdienste beim Landesgerichte und verwendete, wie es scheint, mehr Fleiß auf Verzierung seiner Unterlagen, welche wohlgetroffene Porträts der Beamten schmückten, als auf seine Schreiberei. Dieser Umstand rührte den dortigen Aktuar, der ebenfalls künstlerische Neigungen nährte; derselbe gab ihm Farben und Vorlagen und den Rath, der Schreiberei Valet zu sagen und es noch einmal in Innsbruck zu probiren. Ein zweiter Aufenthalt in dieser Stadt bringt unsern jungen Helden in Berührung mit den Malern Flatz und Arnold; er studirt fleißig Anatomie und malt mit anderen Kunstbeflissenen mit größtem Eifer.

Diese Arbeiten errangen ihm das Wohlwollen eines Onkels, der eine hervorragende Stelle in Verona bekleidete und der ihm 1832 den Besuch der Akademie in Venedig ermöglichte. Von nun an ist die Künstlerlaufbahn für unsern Autor entschieden. Schwere Prüfungen gab es zu ertragen, jedoch boten der stete Umgang mit den alten Meistern, die Zufriedenheit seiner Lehrer

und ehrenvolle Auszeichnungen reichlich Entschädigung dafür. Die Fortschritte gehen rasch; nach zwei Jahren Venetianer Aufenthaltes entstehen schon Porträts, Kopien alter Meister auf Bestellung und eigene Kompositionen von seiner Hand. Zwei erste Preise fallen ihm zu!

Im Jahre 1837 erreicht Karl Blaas das Ziel aller Malerwünsche, die ewige Stadt! Hier lernt er Overbeck kennen, und sein inneres Wesen erfährt durch die ergreifende Persönlichkeit des Nazareners eine vollkommene Wandelung. Unser Künstler wird fromm und bekommt einen Zug von Idealismus, dem die Bilder „Elisabeth theilt den Armen Brod aus" in der Galerie Metternich, „Jakob's Zug durch die Wüste" im Belvedere u. a. m. entspringen. Aber diese Richtung war doch wohl nicht seiner eigensten Natur entsprechend. Raffael's lichte Schönheit befriedigte seinen künstlerischen Sinn doch mehr, aber er empfand auch schmerzlicher den ungeheuren Weg, der ihn von dem Meister trennte.

Im Sommer 1839 werden kleine Streifzüge durch Italien unternommen. Perugia, Assisi, Viterbo, Foligno werden im Sinne der strengen religiösen Kunst durchstöbert, Jugendarbeiten Raffael's kopirt, Cimabue, Giotto, Memmi, Gaddo studirt, Overbeck's Madonna in der Glorie in der Kirche zu Assisi bewundert. Die religiöse Schwärmerei hielt den folgenden Winter noch an. In diese Zeit fällt die Komposition des Bildes, „Mariä Heimsuchung", daß sich im Ferdinandeum zu Innsbruck befindet. In Neapel, das Karl Blaas 1840 besuchte, vollzog sich wieder eine leichte Schwenkung zur griechischen Kunst in ihm. Die alten Eindrücke, die das Lesebuch über Pompeji gemacht hatten, wurden im Museo Borbonico lebendiger als je, die Technik der Fresken der Alten erregte seine höchste Bewunderung, und es entstand der Wunsch in ihm, sich auch in diesem Zweige der Malerei zu versuchen, was er denn später mit Erfolg gethan, wovon die Fresken in der Alt-Lerchenfelder Kirche und im Wiener Arsenal glänzendes Zeugniß ablegen.

Daß unser Künstler auf dem besten Wege war, dem Realismus wieder gewonnen zu werden, beweist seine Begeisterung für Masaccio in Sta. Maria del Carmine in Florenz, das er besuchte, nachdem er in Albano seine nachmalige Frau kennen gelernt hatte und nun nur noch von dem Streben erfüllt war, durch seine Arbeiten bald befähigt zu sein, einen eigenen Herd zu gründen. Die Florentiner Schule von Giotto und Andrea Orcagna, seinem Schüler, an bis Ghirlandajo wurde mit größtem Ernste studirt. Die Folge dieser strebsamen Studien war, daß gleich das erste Bild, das der Künstler nach seiner Rückkehr in Rom malte, Erfolg hatte, angekauft wurde und eine Menge Bestellungen nach sich zog. Damit war ihm die Möglichkeit geboten, seine geliebte Braut heimzuführen, und der familienhafte Hintergrund, von dem sich unser Künstler von nun an abhebt, schadet seinem Bilde keineswegs. Auch die Stürme, die Italien in den letzten vierziger Jahren zu durchwühlen begannen, störten nur wenig sein der Kunst und seinen Lieben geweihtes Leben. Während Rom in Aufruhr war, malte er auf Bestellung des Grafen Karolyi drei Bilder für die Kirche in Foth; dieselben wurden in Wien ausgestellt und fanden großen Beifall. Kurz darauf erhielt Karl Blaas unter dem Grafen Leo Thun einen Ruf an die Wiener Akademie der Künste, welchem er mit der Bedingung, erst etwas später die Stelle antreten zu dürfen, gern folgte. Rahl übernahm an seiner Stelle die Professur für die Zwischenzeit.

Als Karl Blaas im Herbste 1851 Rom verließ und seine neue Stellung in Wien antrat, fand er an der Akademie starke Parteiungen; Idealismus und Realismus standen sich kämpfend gegenüber. Zum Glück theilte er über den Unterricht an der ihm und Prof. Karl Mayer übergebenen Vorbereitungsschule vollständig die Ansichten seines Kollegen, und auch der damalige Direktor Ruben ließ die beiden Herren gewähren, so daß ihm keine störenden Konflikte in den nächsten Beziehungen erwuchsen und er sowohl eine erfolgreiche Lehrer- als auch künstlerische Thätigkeit entfalten konnte. Zahlreiche Porträts von den hohen Damen Wiens wurden von ihm begehrt; er malte, wie es scheint, eine erkleckliche Anzahl derselben, aber schließlich ermüdete ihn das beständige „Damenmalen", wie er selbst bekennt, und es war ihm ein höchst willkommener Auftrag, als Graf Karolyi ihm anbot, die Kirche in Foth mit Fresken zu schmücken. Das war also die erste Realisirung seines lang gehegten Wunsches; ein paar Jahre später kamen, wie gesagt, die Fresken in der Alt-Lerchenfelder Kirche dazu. Als diese größtentheils vollendet

waren, bewarb sich Blaas um die durch den Tod seines ehemaligen Lehrers Lipparini frei gewordene Professur an der Akademie zu Venedig und kam auf diese Art als Lehrer an dieselbe Akademie, die seine ersten künstlerischen Schritte geleitet hatte. Hier wurde ihm nach Vollendung der Lerchenfelder Fresken die größte Aufgabe seines Lebens übertragen, die Ausschmückung des Wiener Arsenals. Elf lange Jahre hat der Künstler daran gearbeitet und zwar mit kolossalen Schwierigkeiten. Sehr belehrend und interessant ist, was er hier über die Behandlung des Fresco sagt.

Mit der Zeit wurde aber das beständige Hin- und Herreisen zwischen Wien und Venedig dem Maler doch lästig, und er benutzte die erste Gelegenheit, wieder um eine Professur an der Wiener Akademie einzukommen, die ihm auch gern bewilligt wurde. Hierher zurückgekehrt, traf ihn bald der größte Schmerz seines Lebens, der Verlust seiner Gattin; nur die angestrengteste Thätigkeit konnte seine Verzweiflung lindern. Die glückliche Vollendung des großen Werkes fiel in's Jahr 1872, und die vollste Anerkennung seines Monarchen, sowie des größten Theiles der Künstlerwelt ward ihm zu Theil. Seitdem ist keine große Aufgabe mehr an ihn herangetreten, und er lebt nun „ein Stillleben in Kunst und Gesellschaft." Um ihn her sind Freunde und Genossen in's Grab gesunken, seine Kinder leben an andern Orten ihrem Beruf und ihrer Familie, aber freudlos können seine Tage nie sein; denn wie er selbst sagt, „begleitet ihn das frohe Bewußtsein, das Schönste und Beste auf dieser Welt erreicht zu haben: die künstlerische Befriedigung, das eheliche Glück und die Gründung einer Familie, in der sich Neigung und Name forterbt."

Uns bleibt nur noch übrig, dem anspruchslosen Buch so viel Freunde zu wünschen, wie der darin geschilderte Mensch verdient. S. v. L.

Notizen.

Schafheerde von Albert Cuyp. Das Städel'sche Institut zu Frankfurt am Main besitzt von den nur selten auf dem Kontinent vorhandenen Bildern Albrecht Cuyp's zwei, von welchen das eine, ein vorzügliches Porträt eines freundlich lächelnden, prächtigen Buben in rothem Kleid und Strohhut noch aus der Sammlung des Stifters herrührt, das andere dagegen erst in neuerer Zeit in den Besitz des Institutes gekommen ist, merkwürdigerweise, ohne von den Söhnen Albions weggefangen zu werden, die fast ausschließlich im Besitz der Werke dieses Meisters sind. Wir können uns dieses, aus der Sammlung des Präsidenten Schneider zu Paris 1876 für 8070 M. erworbenen Besitzes aber um so mehr freuen, als das Bild ein ganz vorzügliches ist und einen vollständigen Einblick in die Art des Meisters thun läßt, wie sie A. v. Wurzbach in Dohme's „Kunst und Künstler" (Syst. Folge Nr. 32—35) treffend schildert, soweit sich das ohne Konfrontation thun läßt. Diese aber ermöglicht für unser Bild (auf Holz; H. 0,50, B. 0,75 M., bez. A. Cuyp) die beigegebene Radirung J. Eissenhardt's, dem es trefflich gelungen ist, die wunderbare Abendstimmung wiederzugeben, innerhalb der Grenzen natürlich, welche die Ausschließung der Farbe steckt. Auf hügeligem Terrain im Vordergrunde ruhen die Schafe und geben sich der leidenschaftslosen Selbstbetrachtung hin, die so vorzüglich mit der Gesammtstimmung des abendlichen Friedens harmonirt, und von der nur die vordere rechte Gruppe eine Ausnahme zu machen scheint. Fast möchte man aus dem wie wehklagend, wimmernd, gen Himmel sich erhebenden Haupte des nach A. Cuyp's Eigenthümlichkeit scharf profilirten Thieres zur Rechten und dem ihm den Rücken zukehrenden, mit verstocktem Blick nach dem ersten schielenden Nachbarn auf einen kleinen häuslichen Zwist schließen, dem sich die nächsten Hausfreunde theilnehmend zuwenden — wo wäre denn in der Welt ein durchaus ungestörter Friede? Aber ganz in das Behagen des vollbrachten Tagewerks versunken, lehnt sich der Schäfer auf seinen Stab, und hinter ihm sitzt müde der treue Genosse seiner Arbeit. Nach rechts hin, schon etwas in die Ferne gerückt, schließt das Bild eine recht primitive Strohhütte, vor welcher, wiederum in behaglicher Ruhe, einige Bauern plaudern. Nun aber öffnet sich die weite, weite Landschaft: das Terrain senkt sich, noch einige Strohhütten zeigen ihre Dächer, dann dehnt sich

die Ebene, belebt von Gebüsch bis zu einem durch sie sich schlängelnden Flusse, an dessen jenseitigem Ufer ein näherer und dann ein entfernterer Thurm uns zu größeren Orten hinführt. Aber noch weiter geleitet uns der Künstler und schließlich „endet im Dufte die Welt". Aber welch' ein goldener Duft ist es, welcher sich wie ein Zauber um Himmel und Erde legt und um Alles einen köstlichen Schleier webt! Und das ist nun der eigenthümliche Reiz des Bildes, den der Maler so trefflich, namentlich durch den Kontrast der scharfen Silhouette des Schäfers, zu erhöhen weiß, dessen dunkle Masse sich von dem lichten Schimmer des goldig erglänzenden Himmels wirkungsvoll abhebt. Eine ähnliche Wirkung, aber sanfter abgetönt, wiederholt sich auf der rechten Seite des Bildes bei der Silhouette der Strohhütte und der vor ihr befindlichen Leute, so daß sich die koloristische Wirkung auf die linke Seite koncentrirt, auf der rechten aber nachklingt. Ueber Allem aber ruht der Friede, und es ist, als ob eben von den fernen Thürmen her leise Glockentöne herüberzitterten und die Weihe, welche die Sonne über Himmel und Erde breitet, nun auch in die Herzen der Empfänglichen strömen ließe. V. V.

Michelangelo's Leda mit dem Schwan. Der Hübner'sche Katalog der Dresdener Galerie verzeichnet unter Nr. 37: „Leda mit dem Schwane. Nach Michelangelo's Karton von einem niederländischen Meister, vielleicht von Rubens' eigener Hand". Vasari berichtet bekanntlich (ed. Le Monnier, Bd. 12, S. 207): „Michelangelo vollführte das Gemälde einer Leda, in Tempera gemalt, mit eigener Hand. Es war ein göttliches Werk". Das Dresdener Bild ist durch die Photographie weit verbreitet und allbekannt, man könnte sagen mit Recht, wenn die Behauptung des Herrn Hübner einigermaßen haltbar wäre. Dagegen zeigt eine nähere Untersuchung des Bildes, daß zunächst von der Pinselführung eines Rubens hier gar nicht die Rede sein kann. Die landschaftliche Scenerie erinnert allerdings an Niederländer, aber in dem dicken satten Farbenauftrag schweren Tones an eine frühere Zeit. Das glatte Machwerk im Incarnat ist geradezu von der Art des Heemskerk, jenes berüchtigten Michelangelojüngers, und entbehrt durchaus der Freundlichkeit und Leuchtkraft der Farbe in den Bildern des Rubens. Allerdings, das Gepräge der Zeichnung ist michelangiolesk, etwa wie in der Venus von Pontormo (Florenz, Uffizien Nr. 1284), einem Gemälde, welches sicher auf einen Karton Michelangelo's zurückgeht. So widrig das Dresdener Bild auch erscheint, sein Werth könnte nicht bestritten werden, wenn wirklich eine Zeichnung des Meisters als Vorlage wahrscheinlich wäre. Aber weit entfernt, diese Illusion auch nur annähernd zu erwecken, sehen wir hier vielmehr einen Frauenkörper, welcher sowohl in der Bildung der Formen als auch in der Stellung nichts mehr und nichts weniger als eine unwesentlich veränderte Kopie der „Nacht", jener Statue Michelangelo's in den Medicäergräbern, vorstellt. Nur die Lage der Arme und die Zeichnung des Kopfes ist abgeändert. Die rechte Hand ist geradezu von der gegenüberstehenden Statue des „Morgen" copirt. Dagegen neu und darin auffällig ist die Stellung und die Zeichnung des rechten Beines, welches in Anlehnung an die Formensprache Correggio's gebildet ist und aus der „Danae" dieses Meisters förmlich abgeschrieben erscheint. Offenbar hat der niederländische Fälscher gewisse Partien des Rumpfes an der Nacht sinnlich gefunden, ohne indessen eine Abänderung der abstrakten Formen, insbesondere der Brust in's Ledamäßige nur zu versuchen. Das ganze ist ein unwürdiger Pasticcio. Oder soll man sagen, Michelangelo habe seinen (verlornen) Karton zur Leda für die „Nacht" benutzt? Nun, dann wäre seine Leda entschieden ein Mißgriff, eine unglaubliche Verirrung gewesen. So wie die Sachen liegen, wird das Dresdener Bild erst dann Anspruch auf Beachtung erheben dürfen, wenn einmal die Statue der „Nacht" aus der Welt verschwinden sollte. J. P. R.



Albert Cuyp gem. J. Eissenhardt rad.

SCHAAFHEERDE

Das Original im Städelschen Institut zu Frankfurt

Verlag von E.A.Seemann in Leipzig



Alessandro Vittoria und seine hervorragendsten Arbeiten in Venedig.

Mit Illustrationen.

Die Pracht der venezianischen Malerei, die erstaunliche Menge der heute noch in Venedig erhaltenen Meisterwerke derselben trägt wohl die Hauptschuld daran, daß man im Großen und Ganzen von der venezianischen Bildhauerei nur im Vorbeigehen spricht und keine rechte Zeit findet, sie nach Verdienst zu würdigen. Gilt dies schon von den Schöpfungen der goldenen Zeit, so ist es in noch höherem Grade der Fall bezüglich der Plastik der Spätzeit des 16. Jahrhunderts. Gleichwohl ist, was die Skulptur in dieser Epoche in Venedig geleistet, achtenswerth genug, um auch neben den herrlichen Werken eines Paolo Veronese unsere Bewunderung herauszufordern.

Der glänzendste Bildhauername dieser Zeit ist Alessandro Vittoria. Als Vasari schrieb, war Vittoria noch sehr jung; trotzdem erkannte der praktische Schriftsteller und Künstler, was in dem jungen Bildhauer stecke und drückte sich am Schlusse seiner kurzen Notizen über ihn folgendermaßen aus: „Weil Vittoria noch sehr jung, fleißig und tüchtig ist, liebenswürdig und voll Begierde, Namen und Ruhm zu erwerben, kurz und gut voll der edelsten Eigenschaften, so steht zu erwarten, daß, wenn er am Leben bleibt, man von ihm Tag für Tag die schönsten Werke entstehen sehen werde, werth seines Zunamens „Vittoria", und daß er als vortrefflicher Bildhauer das Verdienst haben werde, über alle anderen Kunstgenossen Venedigs die Palme davonzutragen." Die biographischen Notizen, welche hier folgen werden, dürften wohl nicht ganz unwillkommen sein, da das dürftige Material zu denselben nicht stets zur Hand ist.

1525 in Trient geboren, wanderte der junge Mann frühe nach Venedig, wo er an Sansovino einen liebreichen, hingebenden Meister fand. Rasch entwickelt, der eigenen Kraft etwas zu siegesbewußt vertrauend, verläßt er diesen bald und führt, 22 Jahre alt, in Vicenza seine ersten selbständigen Arbeiten aus. In reichen Stuccoarbeiten zeigte er seine große Begabung für diese Kunstgattung. Ueber und über scheint er beschäftigt gewesen zu sein, machte die Bekanntschaft Palladio's, welcher 1549 seine Basilika zu bauen begann, und von welchem er dann auch in der Folge zur Ausführung einiger der Statuen für dieses Gebäude ausersehen ward. Aretino, wie der alte Tizian, bedauerten lebhaft die lange Abwesenheit des jungen talentvollen Mannes; es gelang Aretino, eine Versöhnung zwischen ihm und Sansovino zu Stande zu bringen, wie der noch vorhandene Briefwechsel beweist. Alessandro scheint dies sehr erwünscht gewesen zu sein. Wohl hatte Tizian begütigend mitgewirkt und Alessandro dem alten Herrn, um ihm eine Freude zu machen, einen Korb voll vortrefflicher Birnen, welche Tizian ganz besonders liebte, von Vicenza aus geschickt, wie wir aus einem Briefe Tizian's wissen, in welchem er sich für

das hübsche Geschenk höflichst bedankt. Bis 1553 blieb jedoch Alessandro noch in Vicenza, von Sansovino bei seiner Rückkehr auf's Freundlichste wieder aufgenommen und mit Arbeiten betraut. Vor diese Rückkehr jedoch müssen noch die Arbeiten Vittoria's in der Villa Barbaro in Maser fallen, welche wohl seiner Bekanntschaft mit Palladio, der die Villa erbaute, ihre Entstehung zu verdanken haben. Von Vittoria's Hand sind mehrere vortreffliche Kamine, Friese und wohl auch die Anlage der Grotte, deren plastische Durchführung jedoch nicht Vittoria zugeschrieben werden kann. Der Bruder des Bauherrn, Marc Antonio Barbaro, gefiel sich darin, als Bildhauer zu dilettiren und hat wohl jene Grottenstuckskulpturen nach Alessandro's Angabe ausgeführt und ausführen lassen. Nach Venedig zurückgekehrt, verheirathete sich dieser. Das gute Verhältniß zu Sansovino dauerte bis zu dessen Tode ungetrübt fort, und von nun an sehen wir Alessandro ununterbrochen mit mannigfachen Aufträgen beschäftigt. Er verließ Venedig nie mehr, hat nie Rom gesehen und schwerlich andere Antiken gekannt, als diejenigen, welche sich in der übrigens ziemlich ansehnlichen Sammlung des Cardinals Grimani befanden.

Sansovino baute die Libreria di S. Marco, und so fiel denn Alessandro als erste Arbeit in Venedig die Ausführung jener beiden Karyatiden am Hauptportale dieses Gebäudes zu, welche außerordentlich gelobt wurden und für die Zeitgenossen den direkten Einfluß der Antike zu beweisen schienen. Von nun an außerordentlich in Aufnahme gekommen, entwickelte Alessandro eine ganz erstaunliche Thätigkeit. 1559 führte er die reichen Stuccaturen der Treppe der Libreria di S. Marco aus. Sie erhielten so sehr den Beifall des Senats, daß dieser beschloß, die Treppe, welche nach den oberen Räumen des Dogenpalastes führt, mit solchen Stuccaturen zu schmücken. Alessandro arbeitete hier an der vorerwähnten Treppe mit G. B. Franco zusammen, welcher die Füllungen al fresco ausmalte. Die Pracht des Ganzen in überreicher Vergoldung gab bald der Treppe den Namen Scala d'oro. Eine den beiden vorgenannten sehr ähnliche Treppe befindet sich im Palazzo Grimani bei Sta. Maria formosa, deren Stuckarbeit wohl auch von Vittoria herrührt. Die hohe Bewunderung, welche der Scala d'oro gezollt ward, verschaffte Alessandro eine hervorragende Stelle in dem ganzen venetianischen Kunstleben. Er wurde bei allen zu vergebenden Arbeiten zu Rathe gezogen, und oft hing von ihm die Ertheilung der Arbeit ab. Ganz besonders begünstigte er den Palma giovane, welcher ihm die meisten Bestellungen zu danken hatte; ebenso Contarini und viele Andere. Paolo Veronese und sein Anhang sahen dies mit größtem Mißfallen und waren Alessandro nicht besonders geneigt, obgleich Paolo oft genöthigt war, mit ihm zusammen zu arbeiten. Je mehr der hochbetagte Sansovino zurücktrat, desto mehr übte schließlich Vittoria Herrscherthum im venezianischen Kunstgetriebe aus; er legt Sammlungen an von Gemälden und Kunstwerken aller Art; eines Tages 1563 gelang es ihm, den linken Fuß von der Figur des Tages des Michelangelo im Modell zu erwerben. Die Nobili wetteiferten, ihre Säle mit Arbeiten seiner Hand zu schmücken und durch seine überaus ähnlichen und vornehm aufgefaßten Büsten ihren Ruhm der Nachwelt zu verkünden. Von 1561 ist ein Kamin im Palazzo Priuli, von 1574 ein solcher im Palazzo Soranzo a San Polo, 1579 in Casa Morosini a Sta. Giustina, ferner Stuccaturen im Palazzo Nani bei S. Travaso.

Sansovino starb 1570. Ein Jahr später wurde der glorreiche Sieg bei Lepanto erkämpft. Man beschloß, zur Verherrlichung desselben der Madonna del Rosario eine Kapelle bei San Giovanni e Paolo zu errichten: es sollte ein Weihgeschenk werden, der allerheiligsten Jungfrau dargebracht; auf alle Zeiten hinaus sollte die Pracht dieser

Kapelle den Ruhm der venezianischen Waffen über die Ungläubigen verkünden. Alles sollte geleistet werden, was an Pomp und Herrlichkeit die damalige Kunst in Venedig zu leisten vermochte. In umfassender Weise wurde daher Alessandro Vittoria's künstlerische Kraft bei dieser hochwichtigen Angelegenheit in Anspruch genommen. Er war völlig in die durch Sansovino's Tod erledigte Stelle des obersten Richters in öffentlichen Kunstangelegenheiten eingetreten. Wir sehen ihn bis 1587 mehr oder weniger mit den großen Arbeiten an der Kapelle beschäftigt, die leider 1867 ein Raub der Flammen geworden ist. Von ihm ist die Architektur der Kapelle mit ihren überaus schönen Fenstern, deren Anordnung noch in der jetzigen Zerstörung zu erkennen ist. Leistungen Vittoria's sind ferner jene großen Stuckfiguren ringsum im Chore zwischen den Marmorpilastern, sowie die beiden vordern Statuen des großen Tabernakels. Es gelang ihm, diejenigen seines bedeutenden Rivalen, des Girolamo Campagna, auf die schlechter beleuchtete Rückseite des genannten Tabernakels zu verweisen. Ganz besonders schön waren die beiden von ihm ausgeführten Bronzecandelaber rechts und links im Chore, deren wenige traurige Reste, halbgeschmolzene Metallklumpen mit nur geringer Erhaltung der schönen weiblichen Figuren, im Museo Correr aufbewahrt werden. Auch fertigte er die Zeichnung einer Verkündigung Mariä an, welche von Corona in diesem Chore als Gemälde ausgeführt war. Trotz der Sorge für die Ausschmückung der Kapelle, wo Vittoria seinen Günstling Palma giovane reichlich gewähren ließ, fand er noch Zeit, eine Menge der ausgezeichnetsten Büsten und sonstiger plastischer Arbeiten auszuführen, so die beiden prachtvollen Candelaber von S. Stefano aus dem Jahre 1577 (einer derselben ist spätere Kopie). In letztgenanntem Jahre zerstörte eine fürchterliche Feuersbrunst den größten Theil des Dogenpalastes. Nach geschehenem Wiederaufbau desselben gab es auch hier vollauf zu thun für unsern nie ruhenden Meister. Zunächst sind von ihm die zwei großen Marmorfiguren auf den beiden Giebeln des Gebäudes, gegen S. Giorgio, wie gegen die Piazzetta; der Brand hatte die früheren herabgestürzt. So wurden denn die beiden Giebel mit all' ihrem plastischen Schmucke nach Alessandro's Angabe und theils von ihm ausgeführt. Sie beweisen richtiges Verständniß für die dekorative Wirkung der Skulptur bei solch' hohem Aufstellungsort. Sie waren 1579 beendet. Es würde zu weit führen, Alles zu nennen, was Vittoria in dieser Zeit im Innern des Dogenpalastes an Arbeit zugefallen ist. Mit einer Gedenktafel der Anwesenheit Heinrich's III. von Frankreich schmückte er die obere Halle des Dogenpalastes, führte die Stuccaturen im Anticollegio aus, die drei Figuren über der Eingangsthür in dasselbe, die Büste des Dogen Sebastiano Venier, des Siegers von Lepanto, und vieles Andere. Als um diese Zeit die oben erwähnten Antiken im Vorsaale der Libreria di S. Marco aufgestellt werden sollten, fiel Anordnung sowie Ausschmückung dieses Raumes, dazu die Restauration aller einzelnen Statuen und die Aufstellung derselben unserm Meister zu. Erst später brachte man die Sammlung in den Dogenpalast.

Eine große Stuccoarbeit trat an den Künstler heran, als der Prokurator Girolamo Zane ihn beauftragte, seinem Schutzheiligen in der Kirche Sta. Maria gloriosa dei Frari einen stolzen Altar zu errichten. Vittoria zog diesmal die Malerei nicht herzu; einzig und allein der Plastik sollte diese Aufgabe vorbehalten sein. Er schuf ein riesiges Relief in Stucco, welches an Stelle des Bildes den ganzen Altar füllte, eine Assunta darstellend, welche die Zeitgenossen nicht genug rühmen können, rechts und links in Nischen Apostelfiguren, oben auf dem Altargiebel ruhende Sibyllen in Marmor. Auf dem Altar-

tische selbst brachte er S. Girolamo mit dem Löwen und mit dem dem Heiligen zur Selbstpeinigung dienenden Steine an, eine der vortrefflichsten Statuen Vittoria's und eine der besten Skulpturen dieser Zeit in Venedig. Die Züge des Heiligen sind diejenigen des von ihm hochgefeierten Tizian. Die Assunta selbst, nach allen Berichten der Zeitgenossen ein bedeutendes Werk, mußte im vorigen Jahrhundert dem verblasenen Bilde eines Frate aus dem anstoßenden Kloster Platz machen und ward ohne Schonung zerstört. Temanza beklagt als Augenzeuge aus tiefster Seele diesen Vandalismus. Eine Arbeit Alessandro Vittoria's



Cardinal Gasparo Contarini, Marmorbüste von Alessandro Vittoria. Venedig, Sta. Maria dell'Orto.

ist auch der Erlöser über dem Hauptportale derselben Kirche. Neben vielen Bildhauerarbeiten für Venedigs Kirchen und die Paläste der Großen sehen wir ihn vielfach als Architekten beschäftigt; so beim Bau und der inneren Ausschmückung von S. Giuliano, wo von ihm der zweite Altar rechts mit dem Bilde des Palma giovane herrührt. Auf dem Altar selbst zwei Statuen: S. Daniele und Sta. Caterina. In der Kapelle links vom Hochaltar, für welche Girolamo Campagna seine berühmte Pietà ausführte, fertigte Vittoria die Stuccaturen der Wölbung, reizende Kinder mit Festons. Dazwischen Ovalmedaillons in Bronzefarbe. Das Oratorio di S. Girolamo auf dem Campo S. Fantino zeigt uns von Neuem den Künstler bei einer seiner wichtigsten Bauunternehmungen. Der aus zwei Stockwerken bestehende Prachtbau repräsentirt jedoch Alessandro nicht von der glänzendsten Seite. 1583 beendete er das den Giebel schmückende große Relief: Christus am Kreuze mit Heiligen, sowie die freistehenden Figuren auf dem First des Gebäudes. Für das Innere arbeitete er einen prachtvollen Altar von schwarzem

Marmor mit Christus am Kreuze und Johannes und Maria zur Seite, letztere lebensgroße Bronzestatuen von großer Schönheit. Ein zweiter Altar war ebenfalls mit einer Statue des S. Girolamo geschmückt, die jedoch weniger schön ist als diejenige auf dem Altar Zane in der Frarikirche. Genannte Arbeiten befinden sich jetzt in S. Giovanni e Paolo. Die dem Oratorium gegenüberliegende Kirche San Fantino soll ebenfalls ihren letzten inneren Ausbau durch Alessandro Vittoria erfahren haben; doch scheint er hier nur ausführender Architekt gewesen zu sein. Die Disposition gehört einer besseren Zeit an. Palazzo Balbi am Canal-grande, der immerhin zu dem Besten gehört von dem, was damals in Venedig gebaut wurde, ist ebenfalls sein Werk.

Es bleibt noch übrig, einen S. Antonio, mit S. Rocco und S. Sebastiano zu beiden Seiten, in S. Francesco della Vigna vom Jahre 1563, einen S. Zaccaria über dem Portale der gleichnamigen Kirche und den Altar dieses Heiligen ebenda zu nennen. Ein weiteres Aufzählen aller noch in Venedig befindlichen Skulpturen von Vittoria's Hand würde in's Unendliche führen. Unerwähnt kann jedoch nicht bleiben, daß neben allen diesen Arbeiten und der ganz außerordentlich großen Anzahl meist wundervoller Büsten eine ganze Reihe plastischer Arbeiten für andere Städte, sowie viele der Kunstindustrie oder Metallplastik angehörige Werke entstanden. Im Beginn seiner Laufbahn arbeitete dieser fruchtbare Künstler an dem Monumente des Alessandro Contarini im Santo zu Padua (1555—1558). Er übernimmt Arbeiten für Treviso, Brescia, Trau in Dalmatien; für Verona wird ein Engel für einen Kirchthurm ausgeführt. Eine silberne Lampe wird nach seinen Zeichnungen für die heilige Grabkapelle zu Jerusalem gearbeitet und vom Senat dorthin geschenkt. Ebenso wird für S. Marco eine riesige silberne Lampe angefertigt, welche leider durch die französische Invasion, wie so viele andere Kunstschätze Venedigs, zu Grunde ging; ebenso erzählt Temanza von silbernen, ebenfalls spurlos verschwundenen Aposteln.

Doch gehen wir zu seinen Hauptwerken, den Büsten über! Zeigen auch alle vorgenannten Arbeiten einen außerordentlichen Schönheitssinn, jene ungebundene, freie, öfter zu willkürliche Entfaltung eines beneidenswerthen, an Fülle der Erfindung übersprudelnden Künstlergeistes, so ist doch Alessandro Vittoria als wahrhaft großer Künstler erst in seinen Büsten kennen zu lernen. Alles, was im Bildniß groß und erhaben genannt werden kann, tritt hier in die Erscheinung. Die Individualität ist bis in's Kleinste, Eingehendste erschöpft, und doch liegt über dem Ganzen jener Zauber des Klassischen, der das Bedeutende im Menschen hervorhebt und uns mit jener unendlichen Freude vor dem Kunstwerke erfüllt, welche die Erzeugnisse des heutigen Naturalismus niemals hevorzurufen im Stande sind. Als Portraitbildner ist Alessandro Vittoria den Größten seiner Zeit beizugesellen. Wie Tizian's Porträts zu athmen scheinen, so sind die Portraitköpfe Vittoria's wie von Fleisch und Blut. In allen anderen Arbeiten sehen wir mehr oder minder den geschickten Dekorator, den fleißigen Bildhauer, der mit dem seiner Zeit so verhängnißvollen Erbe des Michelangelo auf's Geistreichste zu wuchern weiß. Er vergnügt das Auge, reißt zu flüchtiger Bewunderung hin, erfaßt uns aber selten im Innersten, gewährt uns fast nie jenen höchsten ernsten Genuß der Seele, der sich so schwer definiren läßt, und welchen kein Bildhauer dieser späten Zeit mehr zu geben vermag. Um so überraschender, ja unbegreiflich ist es, daß uns dieser höchste Genuß bei fast allen seinen Büsten in außerordentlichem Grade zu Theil wird. Sie gehören zu den Schönsten, was die moderne Plastik hervorgebracht hat. Wer kennt nicht die berühmten Büsten des alten Tizian, des Sansovino? Welche feine, geistvolle Charakteristik in den so gütigen, liebenswürdigen Zügen des jovialen San-

sovino! Wie ernst gewaltig der Greisenkopf Tizian's! Von dem, was heute Naturalismus genannt wird, das heißt getreue Wiedergabe des Stofflichen der Oberfläche des gegebenen Objects, ohne Kenntnißnahme seiner konstruktiven Gesetze, ist in diesen herrlichen Büsten nicht die leiseste Spur; ebenso wenig haben sie irgend etwas von Manier an sich. Dagegen spricht sich in ihnen ein ganz bestimmter, dem Vittoria eigenthümlicher Stil aus, der sich besonders in der vortrefflichen strengen, wahrhaft klassischen Drapirung und der einfach edlen Behandlung des Haupt- und Barthaares dokumentirt. Aus Allem geht mit Bestimmtheit hervor, daß ihr Urheber ein Künstler feinsten Geschmacks und hoher Geistesbildung gewesen sein muß. Man vergleiche ihn bezüglich seiner Büsten mit Goivanni da Bologna, dem gewiß bedeutenden, in Florenz thätigen Meister, dessen Leben genau denselben Zeitraum füllt (1524—1608), um der Reinheit des Stiles in dem Venezianer ganze, volle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Burckhardt sagt sehr treffend, man habe damals in Venedig nachzuholen gesucht, was in der Porträtbüste die früheren Jahrhunderte hindurch Florenz gegenüber versäumt hätten. Jedenfalls hat Vittoria die Schuld gewissenhaft getilgt durch die enorme Anzahl dieser vortrefflichen Marmorbildnisse.

Unter der großen Masse, welche sich in den venezianischen Kirchen und Palästen versteckt, ist wohl eine der interessantesten Büsten die des Gasparo Contarini in der Madonna del Orto, in der Begräbnißkapelle der Contarini. Ihr gegenüber eine sehr schöne des Tomaso Contarini. Die vier anderen Büsten derselben Kapelle gehören späteren Zeiten an und scheinen nur da zu sein, um die beiden Werke Vittoria's noch schöner erscheinen zu lassen. Sei es die merkwürdige Persönlichkeit, die Bedeutung, welche Cardinal Gasparo für seine Zeit hatte, sei es die Schönheit der Arbeit: man wird nicht müde, diese Büste immer wieder von neuem zu bewundern. Wer das Leben des berühmten päpstlichen Legaten schreiben wollte, ohne diese Büste gesehen zu haben, würde nur ein unvollständiges Bild geben. Der Mann ist zu merkwürdig, die Büste zu schön, als daß es nicht gestattet sein sollte, mit einigen Worten seiner zu gedenken. 1483 geboren, ward er ursprünglich für den Handelsstand bestimmt. Doch zog es ihn zu den Wissenschaften, denen er in Padua oblag, wo er sich durch seine hohe Begabung in Schrift und Rede bald so sehr hervorthat, daß er nach Durchlaufung der höchsten Ehrenämter 1527 von der Republik als Gesandter nach Rom geschickt ward. Verdienste, welche er sich dem Papste Clemens VII. gegenüber erworben hatte durch seine Beziehungen zu Kaiser Karl V., der ihn sehr schätzte, verschafften ihm 1535 den Cardinalshut. Er blieb jedoch auch unter diesem der geistvolle Philosoph und echte Sohn der Republik, der bestgeordneten, tolerantesten Regierung der damaligen Welt.

Paul III. machte ihn zum Bischof von Belluno. 1540 war ein Mann für den Posten des Legaten in Regensburg nöthig, um auf dem dortigen Reichstage womöglich eine Verständigung mit den Lutheranern herbeizuführen. Die Wahl fiel auf den mildesten der Cardinäle, auf Gasparo Contarini. Bei versöhnlicheren Gesinnungen Roms hätte keine bessere Wahl getroffen werden können. Der Cardinal, erfaßt von der ganzen Bedeutung seiner hochwichtigen Sendung, gab sich mit allem Eifer und erfüllt von wahrer christlicher Gesinnung dem hohen Amte des Friedensvermittlers hin. Aber er konnte es Niemandem recht machen. Den Römlingen ging er zu weit, den Protestanten nicht weit genug. Nichts desto weniger gelang es ihm nach vieler Mühe, Melanchthon so nahe zu kommen, daß, auf Grund von zweiundzwanzig Artikeln, beinahe ein Verständniß herbeigeführt worden wäre. Leider jedoch scheiterte Contarini's Friedenswerk an dem völligen Umschwung

der Dinge in Rom. Caraffa und Loyola, welche nun am Ruder waren, wollten nichts von Frieden wissen: man wollte Unterwerfung auf Gnade und Ungnade.

Auch der Kaiser wünschte mehr Unterwerfung, und zwar rasche, als nur Waffenstillstand. Contarini ward plötzlich abgerufen und nach Rom beschieden, um sich dort von dem Verdachte zu reinigen, im Stillen die Lutheraner begünstigt zu haben. Seine Vertheidigung gelang ihm glänzend; gleichwohl ward er seines Postens in Regensburg enthoben und als Legat und Bischof nach Bologna mehr verwiesen als geschickt, wo er bald darauf starb, wie man glaubt, an Gift, 1542. Die Inquisition war damals in Italien noch nicht zu Kräften gekommen, er konnte deshalb nicht öffentlich dem Ketzergerichte übergeben werden. Dieser hohe Geist war damit zum Schweigen gebracht. Seine höchst interessanten Schriften sind 1571 in Paris gedruckt. Unter denselben ist besonders merkwürdig die Abhandlung „Ueber Prädestination und freien Willen". Er glaubt nicht an die Erbsünde und empfiehlt seinen Geistlichen, nur mit der allergrößten Vorsicht auf der Kanzel von diesem peinlichen Gegenstande zu sprechen. Die Erlösung verliere nichts von ihrem Werthe, auch ohne die Theorie der Erbsünde. Wie sehr war dieser Venezianer seinen meisten italienischen Zeitgenossen voraus! Er starb zur rechten Zeit. War es ihm doch erspart, die Gräuel zu sehen, welche kurz nach seinem Tode Rom beflecken sollten! Wenn es je möglich ist, die ganze Bedeutung eines Mannes in seiner Büste auszusprechen, so ist dies Alessandro Vittoria hier gelungen, was um so merkwürdiger, als die Büste schwerlich nach dem Leben gefertigt ist. Vittoria zählte erst 17 Jahre, als der Cardinal starb. Hohe Kunst hat in diesem Porträt einen überaus würdigen Gegenstand gefunden. Leider wissen wir nicht, wann die Büste gefertigt wurde; auch ist sie, wie so viele andere, nicht mit dem Namen des Künstlers versehen. (Vergl. den Holzschnitt S. 232). Die Inschrift unter der Büste lautet, wie folgt:

Casparis Contareni
S. R. E. Card.
Ossa
Cujus admirandam integritatem, doctrinam, ac eloquentiam, in utraq. rep. et apud summos reges, gesta, et scripta, testantur
Bononiae legat. pontif.
Naturae cessit
M. D. XLII
Vixit annos LIX.
Aloisius aeques, et Casp. ex fratre nepot.
Tanto viro.

Tommaso Contarini, welchen die andere genannte Büste darstellt, kann uns als Mensch weit weniger interessiren. Die Büste steht an Pracht der Arbeit der erstgenannten nicht nach. Sie ist bezeichnet: ALEXANDER VICTORIA. (Vergl. den Holzschnitt S. 237).

Leider ist sie nie gut beleuchtet. Die Behandlung des dem parischen ähnlichen Marmors ist von wunderbarer Weichheit und Feinheit der Form.

Genannter Tommaso ist der Bruder des Cardinals und wurde 1488 geboren. 1523 war er Würdenträger der Republik in Valladolid, 1540 Podestà in Verona, später Vorsitzender im Rath der Zehn in Venedig. 1556 konkurrirte er um die Dogenwürde, 1557 wurde er Procuratore di San Marco. 1558 zum Generalkapitän des Heeres ernannt, zeichnete er sich als solcher vielfach aus. In Ragusa gab er dem Bischof Beccatelli das Material an die Hand für die von diesem angefertigte Lebensbeschreibung des Cardinals.

1559 bewirbt er sich abermals um die Dogenwürde, 1566 mit gleichem Mißerfolge zum dritten Male. Er thut dagegen vortreffliche Dienste bei der Vertheidigung von Udine, welches der unaufhörlichen Streifereien der Türken wegen stärker befestigt werden mußte. 1574 war er unter der Zahl derjenigen Prokuratoren, welche den Baldachin trugen, unter welchem Heinrich III. als Gast in Venedig einzog. Er starb 1578, 90 Jahre alt, in seinem Hause bei Madonna del Orto, welches wegen seines prächtigen Gartens bekannt war.

Auch ihn ehrt eine lobende lateinische Grabschrift. Vielleicht hat Vittoria den Auf-



Tommaso Contarini, Marmorbüste von Alessandro Vittoria. Venedig, Sta. Maria dell'Orto.

trag für beide Büsten erst bei dem Tode des Tommaso erhalten. Leider sind dieselben bei der vor einigen Jahren vorgenommenen Restauration der ganzen Kirche mittelst Säuren gereinigt worden, was nicht ohne Schaden für die Büsten vorgenommen worden sein soll. Der völlige Mangel weiblicher Büsten Vittoria's ist weniger auffallend als bezeichnend für seine Zeit; es gab zu viele bedeutende Männer; für die Frauen schienen Pinsel und Palette aufbehalten zu sein. Noch blieben die Terracottabüsten Vittoria's unerwähnt, welche durch den eigenthümlichen Reiz der farbigen Oberfläche von ganz besonderem Interesse sind. An ihnen ist die lebendige Behandlung des Fleisches, die äußerste Fertigkeit in Handhabung des Modellirstabes bei Haar und Gewandung vornehmlich zu rühmen. Der strenge klassische Stil, der die für Grabmonumente oder andere öffentliche Denkmäler aufgestellten Marmorbüsten Vittoria's kennzeichnet, ist hier zum einfachsten Naturalis-

mus gemäßig, wie es bei solchen für Haus und Familie bestimmten Arbeiten ganz angemessen war. Viele derselben sind dem Schacher zum Opfer gefallen und in's Ausland gewandert; immerhin bewahrt Venedig noch einige der schönsten. Eine dritte Gattung bilden dann die Bronzebüsten, von welchen nur noch wenige sich in Venedig befinden. Im Seminario Patriarcale sieht man die des Appollonio Massa, die des Pietro und Carlo Zeno. Allen diesen Büsten ist ein außerordentlich glückliches Verhältniß zwischen Kopf, drapirtem Schulterstück mit Brust und Fuß gemeinsam, so daß schon jedesmal von Weitem die dekorative Erscheinung der Büste angenehm auf's Auge wirkt.

Einer Fülle von Arbeit mit rüstiger Kraft sich ununterbrochen hingebend, hatte Alessandro Vittoria, geehrt von Allen, junge Talente anfeuernd, Kunstwerke, besonders Malereien sammelnd, ein hohes, glückliches Alter erreicht, ohne je durch Krankheit am Schaffen gehindert zu sein. Es blieb seinem Ehrgeize noch übrig, sich selbst ein Monument zu errichten, welches sich in San Zaccaria befindet. Lange vor seinem Tode lag es fertig bereit, wie aus den an seine Gehilfen bezahlten Arbeitslohnrechnungen hervorgeht. Alles Figürliche ist von des Meisters Hand, nur das Ornamentale überließ er den Gehilfen. Es gehört dieses Epitaphium mit zu dem Schönsten, was sein Meißel geschaffen hat. Zwei Karyatiden tragen einen stark barocken, gebrochenen Giebel mit Voluten, unter welchem die Büste des Verstorbenen ihren Platz hat. Diese Karyatiden, reizende weibliche, jugendliche Gestalten, bezeichnen Architektur und Malerei. Ueber den ziemlich stark bewegten Figuren thront die Scultura, mit leichter Handbewegung, etwas vorgebeugt nach dem Künstler hinabdeutend. Ihr zur Seite je ein Putto, der eine mit Winkelmaß, der andere mit Richtscheit. Das Ganze wird von nicht sehr weit aus der Wand vorspringenden Konsolen getragen. Ringsum stark restaurirte Malereien, welche, als zum Monument gehörig, mit ihm von einem gemeinsamen Rahmen umschlossen werden. Unter der Büste befindet sich Vittoria's Wappen und über demselben die lateinische Unterschrift:

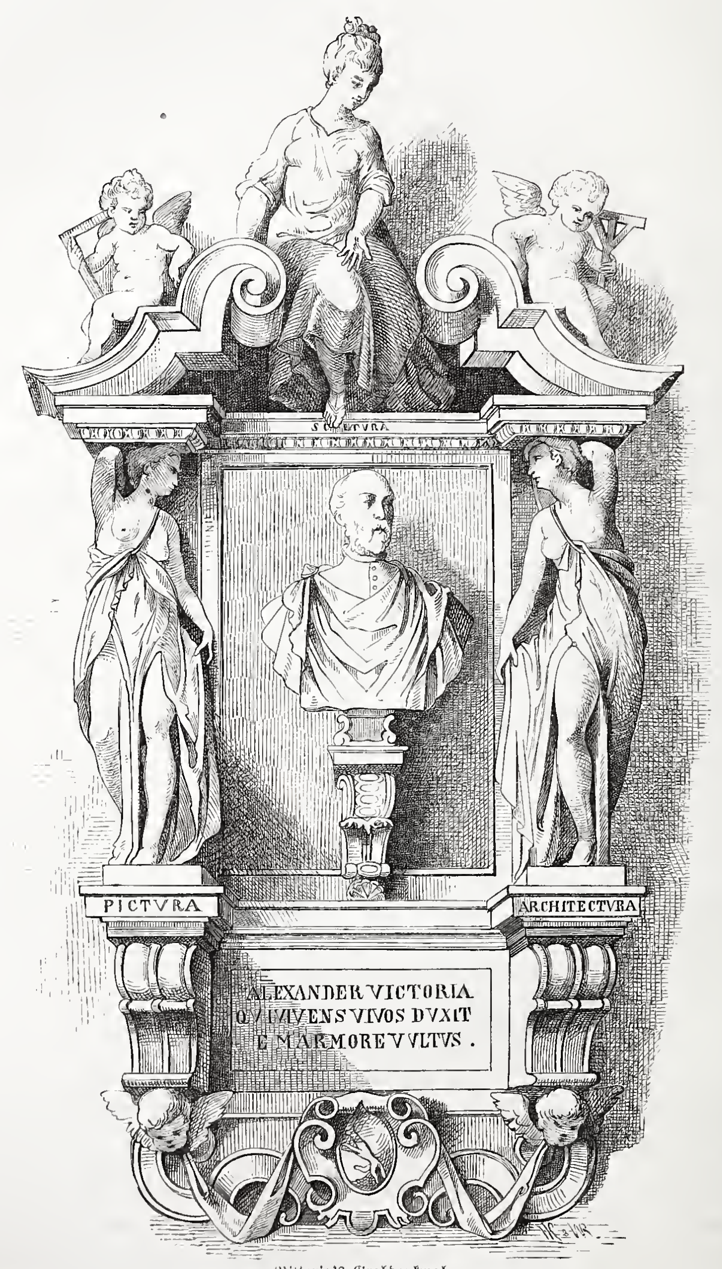
Alexander Victoria
Qui vivens vivos duxit
E marmore vultus.

Auf dem Fußboden gerade unter dem Grabmale befindet sich die eigentliche Grabplatte mit der Aufschrift:

ALEXANDER VICTORIA
CVIVS ANIMA IN BENEDICTIONE SIT
ANNO MDCV

Trotz dieser Jahreszahl 1605 starb jedoch Vittoria erst 1608 am 27. März, 83 Jahre alt, wie aus dem Kirchenbuch von San Giovanni in Bragora hervorgeht, wo sich sein Haus befand und wo der Sterbefall unter folgenden Worten registrirt ist: „27. Marzo 1608, il magnifico mes. Alessandro Vittoria scultor di anni 83. amalato da vecchiezza, e debolezza di stomaco gia giorni 20.“ — Ein zwanzigtägiges Krankenlager war also immerhin dem alten Manne nicht erspart, bis er, von so viel Arbeit ausruhend, die ewige Ruhe im Grabe fand. Er hatte sich verrechnet und sein Leben um drei Jahre zu kurz angenommen, als er in die Grabplatte 1605 eingraben ließ. Die Vollstrecker seines letzten Willens unterließen es, hinter die Zahl V die fehlende III zu setzen. — Trotz zweimaliger Ehe war Vittoria kinderlos gestorben. Sein Nachlaß an Kunstwerken fiel an Schüler, Freunde, Verwandte, theilweise an den Staat und einzelne Kirchen (dazu gehören

die zwei schönen Figürchen auf den Altarschränken in S. Zaccaria), wie dies Alles auf's Genaueste in seinem Testamente bestimmt ist. Alle späteren Bildhauer Venedigs theilten sich in seine geistige Erbschaft, ihn in dem, was barock in ihm ist, weit überbietend, ohne jedoch irgendwo dem Adel seiner Auffassung nahe zu kommen. Sie ehrten ihn 1578 durch eine



Vittoria's Grabdenkmal.

Büste über der Eingangsthür seines Hauses, wohl diejenige, welche sich im Berliner Museum befindet. Nach seinem Ableben eilte die Kunst und mit ihr die Bildhauerei raschen Schrittes dem Verfall entgegen, dem selbst in dem an der guten Tradition starken Venedig schließlich kein Damm entgegengestellt werden konnte.

August Wolf.

Die Kunst auf der Weltausstellung zu Philadelphia.

I. Malerei.

(Schluß.)

Amerika, du hast es besser
Als unser Kontinent, das alte,
Hast keine verfallene Schlösser
Und keine Basalte.
Dich stört nicht im Innern,
Zu lebendiger Zeit,
Unnützes Erinnern
Und vergeblicher Streit.
Benutzt die Gegenwart mit Glück!
Und wenn nun eure Kinder dichten,
Bewahre sie ein gut Geschick
Vor Ritter-, Räuber- und Gespenstergeschichten.

Goethe.

Könnte Goethe die Ausstellung der Vereinigten Staaten (überhaupt Amerika's) besuchen, wie würde er sich enttäuscht fühlen, wie sehr würde er empfinden, daß Dichterworte nicht immer prophetisch sind! Der erste Eindruck, den der Besucher beim flüchtigen Anschauen der amerikanischen Bilder erhält, ist der des Chaotischen, Haltlosen, Uneigenartigen. Während England die originellste Ausstellung darbietet, ist die Ausstellung der Ver. Staaten entschieden diejenige, welcher die Originalität am meisten mangelt. Da wirbelt alles durcheinander, französischer, englischer, deutscher Einfluß, nur das Eine sucht man beinahe vergebens — das ureigenthümlich Amerikanische, das Nationale. Die wenigen Ausnahmen, die man allenfalls machen kann, beziehen sich fast alle auf die Landschaft. Allerlei Einflüsse tragen zu diesem Resultate bei. Da sind erstlich einmal solche künstlerische „Bürger zweier Welten", wie Boughton, Kruseman van Elten und Andere, die ihre Kukukseier in das amerikanische Nest legen, und ihm dadurch ein fremdartiges Ansehen geben, und zu diesen gesellt sich die große Anzahl eingewanderter Künstler, die trotz ihres amerikanischen Bürgerrechts dennoch Europäer bleiben. Scheidet man aber auch diese Klasse von Künstlern aus, so ändert sich trotzdem das Resultat kaum merklich. Wandern doch fast alle jungen amerikanischen Künstler heutzuta genach Europa, nicht sowohl um sich dort eine gute Schule anzueignen, dieselbe in sich zu verarbeiten und dann den amerikanischen Bedürfnissen anzupassen, sondern vielmehr um dort irgend eine Manier abzugucken und dieselbe ihr Leben lang nachzuahmen. Viele davon bleiben sogar ganz drüben hängen und betrachten ihre amerikanische Nationalität nur als Handelsvortheil. Schlimmer aber noch als diese rein technischen Aeußerlichkeiten ist der Geist, der durch die amerikanische Kunst weht. Man möchte fast an der Lebensfähigkeit der amerikanischen Idee verzweifeln, wenn man sieht, wie wenig Ausdruck sie bis jetzt in der amerikanischen Kunst gefunden hat, wie

wenig dem eingeborenen Amerikaner daran liegt, sein Land, sein Volk, seine Geschichte künstlerisch dargestellt und zum Ideal erhoben zu sehen. Freilich giebt es Ausnahmen, in der Landschaft sowohl als in der Genremalerei, aber diese Ausnahmen, obgleich gerade deswegen um so lobenswerther, verschwinden fast in dem Wust des Fremdländischen. Die Kinder, von denen Goethe spricht, haben sich eben vor den Ritter-, Räuber- und Gespenstergeschichten nicht zu bewahren gewußt, es gelüstet sie nach den Fleischtöpfen Aegyptens, und statt die „Gegenwart mit Glück“ zu benutzen, statt die „lebendige Zeit“ nicht durch „unnützes Erinnern“ zu vergeuden, fühlen sie sich nicht glücklicher, als wenn sie sich in die Vergangenheit stürzen können, deren Fehlen ihnen der Dichter als so hohes Glück anrechnet! Es ist wirklich merkwürdig, wie weit Künstler sowohl als Publikum dieses Abwenden von sich selbst, diese Leidenschaft für das Fremde hier treiben. So versicherte mich allen Ernstes vor nicht langer Zeit ein fein gebildeter, protestantischer Amerikaner, es thue ihm sehr Leid, daß es keine Mönche hier gebe, weil diese — so malerisch seien, und viele Künstler behaupten geradezu, es gäbe hier nichts zu malen und man könne hier nicht weiter kommen, da die „künstlerische Atmosphäre“ fehle! Nichts zu malen in diesem Lande mit seiner schönen Natur, seiner klaren Luft, seinem brillanten Herbst, seinen herrlichen Sonnenuntergängen! Nichts zu malen in diesem Lande mit seinen graziösen Frauen, seiner gemischten Bevölkerung, seinen scharfen nationalen Gegensätzen, seinem theils humoristischen, theils tragischen, politischen Treiben! Nichts zu malen in diesem Lande mit seinem alten Kampfe gegen europäische Unterdrückung und seinem neuen für allgemeine menschliche Freiheit! Die Sujets sind da, ihr Herren, aber wo sind die Steen und Brouwer für das Treiben des Volkes, die Mieris für das feinere Leben, die Gallait und Biefve für die vaterländische Geschichte? Was sich aus amerikanischem Material machen läßt, das hat Eastman Johnson mehr als einmal bewiesen, und ein interessanteres und besseres Bild als Winslow Homer's „Prisoners at the front“ ist noch nie von einem Amerikaner gemalt worden. Was bedeuten dagegen die Hofnarren, Almehs, Troubadours, Herren und Damen in Rococokostüm, Türken, Aegypter, Nubier und anderes Gesindel? Weg mit ihnen! —

Noch ein anderes Faktum fällt wenigstens Dem auf, der mit der hiesigen Kunst näher bekannt ist, dieses nämlich, daß selbst die Ver. Staaten es sich nicht haben angelegen sein lassen, für eine vollständige und würdige Repräsentation zu sorgen. Die ältere Kunst ist nur spärlich vertreten, von modernen Künstlern fehlen manche ganz, selbst solche mit bedeutendem Namen, z. B. Inneß, andere sind höchst ungenügend repräsentirt. Daß Letzteres der Fall sein würde, ließ sich schon aus der Separatausstellung der Künstler von Neu-England schließen, welche in Boston abgehalten wurde, ehe die Bilder nach Philadelphia abgingen. Es würde, mit einzelnen Ausnahmen, ziemlich schwer fallen, eine bessere Mißrepräsentation der Künstler von Boston zusammen zu bringen.

Unter den älteren Bildern, welche leider in verschiedenen Zimmern verstreut hängen, sind hauptsächlich die Porträts von Interesse, und unter diesen wieder diejenigen von Smibert, Copley, Gilbert Stuart, Neagle, den beiden Peale, Lully und Trumbull. Gilbert Stuart's „Porträt der Frau S. Eliot“ ist ein Meisterwerk, wie überhaupt die Bildnisse dieses Malers zu den begehrenswerthesten Produkten der älteren einheimischen Kunst zählen. Der neueren Epoche angehörend sind die Werke von Inman, Morse (besser bekannt durch seine telegraphischen Errungenschaften), Furneß und Elliott. Letzterer, der bekanntlich erst vor wenigen Jahren starb, steht als Porträtist unerreicht unter

seinen Landsleuten da. Die Figurenmalerei größeren Maßstabes ist vertreten durch West, den man jedoch in seinem Bilde „Christ rejected" in der Akademie besser goutirt, als in den insipiden Machwerken in der Exposition, und durch Vanderlyn's bekannte, von Durand gestochene „Ariadne". Von Washington Allston finden sich, außer einer unbedeutenden Landschaft, nur einige schlechte Köpfe und das häßliche, von Allston's Verehrern überschätzte „Spalatro's Vision der blutigen Hand". Von Trumbull's Bildern zur Geschichte der Revolution ist leider, mit Ausnahme des Washington-Porträts, gar nichts da. Von Leutze findet sich nur der „Bilderstürmer". Die ältere Genremalerei findet ihre guten Vertreter in G. S. Newton, W. S. Mount und R. C. Woodville. Unter den Landschaften sind Cole's große Allegorien und die Bilder von Kenselt zu nennen. Letzterer, erst vor einigen Jahren gestorben, war einer der besten und originellsten Interpreten der amerikanischen Natur, obgleich manchmal etwas trocken. Daß der Italiener Pietro Vaini unter den verstorbenen amerikanischen Künstlern figurirt, ist für die amerikanische Kunst kein Gewinn. Sein rohes und abschreckendes Bild, „Die eifersüchtige Herzogin" (sie hat eben den abgeschnittenen Kopf des Objekts ihrer Eifersucht aus einem mit Stroh gefüllten Sacke ausgepackt), ist ein demüthigendes Armuthszeugniß für die Klasse von Leuten, welche den Künstler in New-York fetirte. Es giebt eben immer noch unter unserer sogenannten guten Gesellschaft Personen, welche die Poesie nur im Gruseln und die Romantik in einem Durcheinander von Italienern, Dolchen, Herzoginnen und Rattengift erblicken, trotz Goethe's Warnung vor Ritter-, Räuber- und Gespenstergeschichten.

Aus dem, was ich in der Einleitung zu diesem Abschnitte gesagt habe, geht schon hervor, daß das eigentliche amerikanische Geschichtsbild fast gar nicht vertreten ist. Peter F. Rothermel's (aus Philadelphia) „Schlacht von Gettysburg" erhebt den Anspruch auf den Vorrang. Man hat aus politischen Gründen und mit Rücksicht auf den kaum beendeten Bürgerkrieg die Ausstellung dieses Bildes getadelt, jedenfalls ist aber auch aus artistischen Gründen zu bedauern, daß ihm der Ehrenplatz in dem amerikanischen Hauptsaale zugewiesen worden ist. Mißt man freilich nach Fußen, so hat das Bild gegründete Ansprüche, denn es ist die größte Leinwand unter allen vorhandenen, mit künstlerischem Maßstabe gemessen ist es aber verschwindend klein. Die beiden Bilder der Frau J. Robinson Morrell, „Der erste Sieg der Puritaner" und „Washington, einen Proviantzug empfangend", sind in der Ausführung zwar bedeutend besser, ermangeln aber trotzdem in kompositioneller und koloristischer sowohl als in psychologischer Hinsicht allen Interesses. Das Bild „Yankee Doodle" von A. M. Willard aus Cleveland ist zwar äußerst mangelhaft in der Ausführung, aber es ist doch wenigstens Leben in den beiden alten Musikanten und in dem zu ihnen aufschauenden Trommlerjungen, wie sie, frisch ihren Yankee Doodle spielend, mit Todesverachtung, der eine schon am Kopfe verwundet, den feindlichen Kugeln entgegen marschiren. Das Bild gehört allerdings schon in's historische Genre, ebenso wie Henry Bacon's vortreffliches Werk: „Die Knaben von Boston, sich beim General Gates über das Militär beklagend, 1775". Unter den amerikanischen Malern ist kein anderer, der diesem jungen Künstler in Korrektheit und Kraft der Zeichnung und in dem Geschick zu erzählen gleich käme. Schade nur, daß seine Bilder an kaltem, manchmal etwas unharmonischem Kolorit leiden. Als abschreckendes Beispiel sei hier noch die geschichtliche Allegorie von van Reuth aus Baltimore genannt. Warum man dieses Machwerk nicht nur überhaupt, sondern sogar noch in die Vorhalle des Kunsttempels (der Memorial Hall) gehängt hat, ist rein unbegreiflich.

Da ich hier einmal von wirklich amerikanischer Kunst spreche, so will ich gleich noch die leider kleine Gruppe von Malern nennen, die sich mit der Darstellung des Volkslebens befassen. Darunter ragt natürlich Eastman Johnson hervor, der durch nicht weniger als zehn Bilder vertreten ist, die freilich nicht alle gleich gut sind. Interessant ist es, sein „Old Kentucky Home“ mit neueren Werken vergleichen und konstatiren zu können, daß sich in letzteren ein Fortschritt in der Technik sowohl als im Kolorit ausspricht. Nächst ihm ist Winslow Homer zu nennen. Sein „Snap the Whip“ (amerikanisches Knabenspiel) gehört zu des Künstlers besten Werken. Die „Prisoners at the front“, welche ich oben erwähnte, hat jedoch Homer nicht wieder erreicht. Zu so feiner Charakteristik giebt sich die allzu breite, flüchtige Manier, welche der Künstler gegenwärtig übt, nicht her. Weniger gut sind die Bilder von E. Wood Perry, denen bei oft vortrefflicher Intention das wahre Leben mangelt. J. W. Wood, der sich zumal den Neger als Objekt seiner Darstellungen gewählt zu haben scheint, ist zwar lebendiger, dagegen aber unangenehm in Farbe und Technik. Auch ein südlicher Maler, E. B. D. Julio aus New-Orleans, hat sich eingefunden. Seine „Zuckerernte“ ist jedoch ziemlich unbedeutend und bedenklich bunt.

Unter den anderweitigen größeren Figurenstücken ragen wiederum die Bilder des schon genannten P. F. Rothermel hervor und zwar durch ihre Anzahl. Ich sollte fast meinen, diese Ausstellung müßte für den Maler ein Waterloo sein! Sein einziges, mir bisher bekannt gewordenes Bild, „Christliche Märtyrer“, zeigte neben manchem Guten allerdings vieles Bedenkliche, hatte aber immerhin einen Anflug des Bedeutenden. Dasselbe Bild befindet sich auch hier, wie es scheint, in einer späteren, verschlechterten Wiederholung. Dazu gesellen sich nun aber auch noch (außer der „Schlacht von Gettysburg“) sechs andere Bilder, deren eines immer schlechter ist als das vorhergehende, bis das Fürchterliche seinen Kulminationspunkt in „Amy Robsart für Leicester bittend“ erreicht! Das Preisräthsel unter allen Räthseln der Ausstellung wäre wohl dies: Wie konnte es diesem Künstler gelingen, zu Ruf zu gelangen? Mangelhafteste Zeichnung, die sich zumal in den fratzenhaften Gesichtern unangenehm fühlbar macht, kann doch kaum durch ein konventionelles Geschick in der Komposition und durch ein gewisses Gefühl für Farbe kompensirt werden. Mit Rothermel verglichen ist C. Schüssele, dessen Name in Philadelphia ebenfalls sehr hoch steht, ein künstlerischer Koloß, obgleich seine Bilder sich nicht über das Maß akademischer Korrektheit erheben und den Flügelschlag des Genius kaum spüren lassen. Unter den New-Yorker Künstlern müssen hier zwei Veteranen genannt werden, H. Peters Gray und Daniel Huntington. Der Umstand, daß sie Veteranen sind und schon einer vergangenen Generation angehören, erklärt vielleicht, warum sie dem jüngeren Nachwuchs nicht mehr gefallen wollen. Gray's „Lohn des Krieges“, eine Allegorie, ist gewiß ein achtbares Bild, wenn aber auf dem Rahmen mit großen Buchstaben verzeichnet steht „American School“, so ist das angesichts des klassisch-französischen Geistes und der trockenen deutschen Technik doch etwas zu viel. Huntington's „Titian und Karl V“ ist uninteressant, seine sowohl als Gray's anderweitigen Bilder religiösen, philosophischen und mythologischen Inhalts sind, anstatt großartig zu sein, nur leer. J. E. Rosenthal, dessen „Elaine“ mir in der Separatausstellung bei Gasbeleuchtung besser gefiel, als hier im vollen Tageslichte, gehört eigentlich nach München. J. A. Oertel, ein deutscher Geistlicher (freilich daheim zum Künstler erzogen), der aus seinem entlegenen Winkel in Nord-Karolina manchmal recht zart gemalte Bilder in die Welt schickt, zählt natürlich auch nicht zu den Amerikanern. Sonderbar ist

es, daß die Amerikaner bei aller technischen Frömmigkeit nicht mehr religiöse Bilder hervorbringen. Ist die Frömmigkeit eben nur technisch?

Das Porträt hat seit Elliott's Ableben in Amerika keinen wirklichen Meister ersten Ranges mehr aufzuweisen. Das bewahrheitet auch diese Ausstellung wieder. Zwar hat W. M. Hunt aus Boston viele sehr vortreffliche und keck gemalte Porträts geschaffen, aber er ist zu ungleich und zu launisch. Ueber sein in Philadelphia ausgestelltes Bild kann ich übrigens nicht urtheilen, da es mir sonderbarer Weise entgangen ist. Baker, Hicks, Billings (Porträt des Redners Wendell Philips) u. A. sind durch achtbare Werke vertreten. Am enttäuschendsten wirken die Bilder solcher Größen wie Healy aus Chicago und Huntington, dessen schon vorher gedacht wurde. Sie sind durch die Bank flau und unbedeutend. Das Porträt Shakespeare's von Page, an dem der Künstler seit Jahren gearbeitet hat, und in welchem er auf Grund der Todtenmaske und sämmtlicher vorhandenen Porträts das wahre Konterfei des großen Dichters der Menschheit vorführen wollte, ist, gelinde gesagt, kurios.

Unter der Anzahl der Genrebilder großer und kleiner Dimension eine erschöpfende Umschau zu halten, ist bei dem Raume, über welchen diese Zeitschrift gebietet, absolut unmöglich. Zu dem Besten, was die amerikanische Ausstellung in diesem Fache bietet, gehören die Bilder von W. M. Chase (der Hofnarr) und von Walter Shirlaw (ein Glockengießer eine Glocke stimmend und „Geflügel-Fütterung"). Beide Künstler sind junge Leute, welche in München ihre Studien machen. Hoffentlich wenden sie sich einst amerikanischen Sujets zu. Gegenwärtig sind sie in der Kunst Ausländer. Das gilt übrigens von allen den Künstlern, die hier noch zu erwähnen sind, da ich die distinktiv als Amerikaner sich geberdenden Maler schon oben zusammengestellt habe. Elihu Vedder's „Tochter eines griechischen Schauspielers", J. W. Champney's kleines Bildchen „Ihr Wohlsein" (ein alter Mann, der eben ein Gläschen Schnaps emporhebt); „die Schachspieler" von Eakins aus Philadelphia; „die Ermahnung" von Fräul. Lartain, der Tochter des bekannten Mezzotintstechers aus Philadelphia; „Bauernfrauen aus der Bretagne bei der Wäsche" von E. M. Ward, New-York, die Bilder von J. B. Irving, New-York, gehören ebenfalls zu dem Besten, ohne daß dadurch gesagt sein soll, es befinde sich unter der großen Masse des Uebrigbleibenden nicht noch mancherlei ebenso Erwähnenswerthes. In dem großen Bilde von F. D. Millet aus Boston, „In der Bai von Neapel", ist viel Gutes, zumal in der Charakterisirung des alten Lazzaroni und des Matrosen mit der entblößten Brust. Desselben jungen Künstlers „Dame im Kostüm von 1740" ist dagegen widerwärtig und sieht aus wie eine schlechte Kopie nach Copley. C. C. Coleman hat aus Rom eine ganze Anzahl kleiner Bildchen eingesandt, von denen einzelne, obgleich hart und bunt, manches Anziehende haben. Das beste darunter ist betitelt „Der Troubadour". Es scheint fast, als ob einzelne amerikanische Maler, gegenüber der übertriebenen Skizzenhaftigkeit mancher ihrer Kollegen, das andere Extrem zur Geltung bringen wollten. Kein Wunder, da sich überhaupt unsere Zeit in Extremen bewegt! Da hier einmal von Extremen die Rede ist, so sei noch H. H. Moore aus New-York erwähnt, dessen „Almeh, ein Traum aus der Alhambra", als Extrem eines bunten, kalten Farbenchaos gelten kann. Daß man einst so von ihnen träumen werde, haben sich die alten maurischen Farbenkünstler gewiß auch nicht träumen lassen!

Habe ich mich bei dem Genrebilde schon kurz gefaßt, so muß ich mich bei den Landschaften, deren Name natürlich Legion ist, verhältnißmäßig noch mehr beschränken. Der

Größe seiner Bilder nach, sowie auch seines bedeutenden Rufes wegen, muß wohl Bierstadt an die Spitze gestellt werden. Leider ist aber nur eines seiner sechs Bilder dieses Rufes würdig und zwar ein älteres Bild „Mount Hood". Je weniger von den anderen fünf gesagt wird, desto besser. Von Church ist nur ein Bild da, „Der Chimborazo", ziemlich trocken und uninteressant. Thom. Hill ist durch drei große Bilder vertreten, unter denen das „Yosemite Thal" sich durch einen schönen Hintergrund auszeichnet, während der Vordergrund etwas roh ist. Unter den Künstlern der älteren amerikanischen Landschafterschule ist in erster Linie A. B. Durand zu nennen, der in seinem 80. Jahre immer noch frisch den Pinsel führt. Interessant sind besonders die von ihm ausgestellten Studien nach der Natur. Etwas trocken, wie die Bilder sämmtlicher Künstler seiner Generation, zeugen seine Werke dennoch von großem Verständniß der Natur und von poetischem Geiste, auch gewinnen sie noch dadurch an Interesse, daß sie durch und durch amerikanisch sind. Ebenfalls distinktiv amerikanisch ist Jarvis Mc Entee aus New-York. Er liebt es hauptsächlich, den Herbst darzustellen, jedoch nicht den Frühherbst mit seinem brillanten rothen und gelben Blätterschmucke, sondern den Spätherbst mit braungelbem Laub und grauem Himmel. In manchen seiner Bilder dieser Art liegt ein tief schwermüthiger Zug. Auch die Maler Jas. M. Hart, Wm. Hart (dieser in seinen Herbstbildern meist übertrieben), A. D. Shattuck, Geo. H. Smillie, J. R. Key, David Johnson und J. L. Smith, sämmtlich in der Ausstellung mehr oder weniger gut vertreten, gehören zu denen, welche die amerikanische Landschaft zu interpretiren suchen, und zwar in direkter Wiedergabe des Gesehenen und ohne Beeinflussung durch fremde Schule. Der vortreffliche W. M. Gay aus Boston, der, wie kaum ein Anderer, den Charakter der Seeküste von Neuengland zu schildern weiß, hat es leider nicht der Mühe werth erachtet, sich genügend zu repräsentiren. Eigenartig und freilich auch amerikanisch ist fernerhin J. F. Cropsey, der von seinen Verehrern wegen des schönen Gelb und Roth in seinen Bildern wohl schon der amerikanische Turner genannt wird. Das ist freilich eine Injurie, die Turner denn doch nicht verdient hat, selbst wenn er weiter nichts als sein eben jetzt in New-York ausgestelltes „Sklavenschiff" gemalt hätte. Eher könnte auf diese Benennung angesichts seiner neuesten Leistungen Thom. Moran Anspruch machen. In seinem „Sonnenuntergang" und seinem „Traum vom Orient" hat er Turner noch überboten, obgleich er sonst in seinen Bildern mehr nüchtern realistisch als poetisch ist. Daher liebt er es auch, die Merkwürdigkeiten und Sonderbarkeiten der Natur darzustellen, wie sich solche z. B. im Yellowstone-Thale finden. In diesen Bildern erinnert die Farbe allerdings auch manchmal an Turner, jedoch ist das mehr der merkwürdigen Lokalfarbe dieser Wundergegenden zuzuschreiben, als der Neigung des Künstlers. Als einen der älteren amerikanischen Landschafter muß ich noch W. Whittredge (New-York) nachholen. Seine ziemlich zahlreichen Bilder entsprechen nicht seinem Rufe. Das beste darunter wurde schon 1850 und zwar in Düsseldorf gemalt. Unter den Malern, welche die fremdländische Natur behandeln, ragen besonders S. Colman („Kaufleute von Laghouat") und S. R. Gifford hervor. Die italienischen Ansichten des Letzteren leiden, wie seine meisten, sonst anziehenden Werke, an einem unangenehm braungelben Tone, für den der Künstler eine besondere Vorliebe hat. Geo. L. Brown, den Lesern dieser Zeitschrift durch eine seiner Radirungen bekannt, ist nur schwach vertreten, obgleich die Ausstellung eines seiner größten Bilder, „Niagara bei Nacht," aufweist.

Unter den vielen Künstlern, welche französischen Einfluß, manchmal auf sehr unangenehme Weise, zeigen, ragt besonders E. M. Bannister aus Providence hervor. Sein

großes Bild, „Unter den Eichen", ist ein wunderschönes, poetisches Werk, von guter, obgleich sehr breiter Technik. Interessant mag es sein zu erfahren, daß der noch junge Künstler ein Neger ist. J. R. Tait aus Cincinnati ist so ganz Düsseldorf in seinen Landschaften, daß ihn kein Mensch für einen Amerikaner halten würde, wenn er nicht einen englischen Namen trüge.

Unter den Marinemalern ragen hauptsächlich die New-Yorker M. F. H. De Haas und Edward Moran hervor, beide allerdings von Geburt Ausländer. Hamilton und Briscoe aus Philadelphia sind ebenfalls nennenswerth.

Im Thierstück verdienen die beiden Beard aus New-York, welche das Thierleben humoristisch aufzufassen suchen, Peter Moran aus Philadelphia, der jedoch als Radirer weitaus bedeutender ist, und Thom. Robinson aus Boston Erwähnung.

Als Blumenmaler endlich zeichnet sich Geo. C. Lambdin in Philadelphia durch die Zartheit und Leichtigkeit seiner Behandlung aus.

Fast den interessantesten Theil der Ausstellung der Ver. Staaten bilden die Aquarellen und unter ihnen wieder diejenigen, welche von Mitgliedern der Gesellschaft der Aquarellisten herstammen und in einem Saale zu einer Separatausstellung vereinigt sind. Noch vor wenigen Jahren wurde das Aquarell hier sehr stiefmütterlich behandelt und von dem großen Publikum über die Achsel angesehen. Die jährlichen Ausstellungen der Aquarellisten, ebenso wie die vorliegende Ausstellung, beweisen, daß dies Vorurtheil beseitigt ist. Leider muß ich mich fast nur auf Nennung von Namen beschränken, obgleich die Sammlung einer eingehenderen Besprechung würdig wäre. Unter den Landschaftern müssen hervorgehoben werden: A. F. Bellows, der im Aquarell höher steht als in der Oelmalerei, A. T. Bricher, von dem sich das Gleiche sagen läßt, der schon oben genannte S. Colman, Harry Fenn, R. Swain Gifford (ein besonders hübsches Bildchen von ihm, „The Roe's Egg", zeichnet sich zumal durch seine charakteristische Aquarelltechnik aus), J. D. Smillie (von ihm ein durch Größe hervorstechendes Blatt), Thomas Moran (Yellowstone-Ansichten von ihm sieht man auch im Regierungsgebäude) und J. C. Nicoll, New-York. Die Arbeiten des Letztgenannten sind ganz vortrefflich, und sein Bild „Nebliger Morgen an der Küste von Neufundland" ist wohl das Hauptblatt der ganzen Sammlung. Unter den Figurenstücken will ich nur auf die Arbeiten von Louis C. Tiffany aus New-York hinweisen. Die Arbeiten dieses jungen Künstlers sind von der vielversprechendsten Art, obgleich sie in ihrer Wirkung etwas zerrissen sind und in der Technik zu sehr der Wirkung des Oelbildes nachstreben. Auch ist zu bedauern, daß er die schon oben gerügte, häßliche Rahmung der englischen Aquarellen gewählt hat.

Faßt man die Ausstellung der Vereinigten Staaten als Ganzes in's Auge, so darf man wohl sagen, daß sie, von der technischen Seite betrachtet, und unter Hinweglassung der Porträtmalerei und der Figurenmalerei größeren Maßstabes, den Vergleich mit der europäischen Kunst, wie diese sich in Philadelphia präsentirt, nicht zu scheuen braucht. Freilich verliert diese Betrachtung viel an Werth, wenn man eben bedenkt, wie die europäische Kunst dort repräsentirt ist! Das Eine aber, was ich schon Eingangs durchblicken ließ, muß ich hier nochmals wiederholen, daß nämlich die amerikanische Kunst inhaltlich unsäglich arm ist!

Auch Canada hat eine besondere Kunstausstellung arrangirt, allerdings nur, um seine künstlerische Impotenz zu dokumentiren. Das Beste darunter sind wiederum die Aquarellen (Way, Sandham u. A.). In dieser Manier, wie auch im Oelbilde (Landschaft) zeichnet

sich besonders Jacobi aus, der jedoch, wie mir berichtet wird, ein Deutscher ist. Was von Vogt vorhanden ist, entspricht nicht dem Rufe des jung verstorbenen Künstlers. Als Kuriosität sei hier eine kolossale, in purpurnem Lichte strahlende Marine erwähnt, welche den „Untergang der Hibernia" darstellt. Der Verfertiger, J. C. Forbes, hat wahrscheinlich gemeint, seinem Bilde einen besonderen künstlerischen Werth zu geben, indem er in großen Buchstaben darunter setzte „Von einem Ueberlebenden"!

Einen interessanten Einblick in das künstlerische Treiben der weiter südlich gelegenen amerikanischen Staaten gewähren die Ausstellungen von Mexiko, Peru, Brasilien und der Argentinischen Republik. Freilich bekunden diese Ausstellungen nur, daß die Kunst dort noch im Argen liegt und an der Entwickelung anderer Länder keinen Antheil genommen hat, ohne doch originell zu sein. Die prätentiöseste Ausstellung, welche sogar bis in's vorige Jahrhundert zurückgeht, bietet Mexiko, fast alles große Bilder, so daß es bei der Ankunft der kolossalen Kisten hieß, sie sähen aus, als ob in jede eine mexikanische Revolution verpackt sei. Eine ruhmrednerische Kunst, die viel Leinwand für Größe nimmt und sich heute noch in religiösen Pinseleien gefällt, wie man sie eher am Ende des 17. Jahrhunderts suchen würde. Die Landschaft ist fast gar nicht und nur schlecht vertreten, das Porträt ebenso. Als merkwürdige Ausnahme sei hier ein kleines, liebevoll ausgeführtes Bildchen von Julio Gargollio genannt, ein Raucher, der in einer Zeitung liest.

Unter den brasilianischen Malern zeichnet sich besonders Victor Meirelles aus, dessen großes Bild, „Die erste Messe in Brasilien", vortrefflich genannt zu werden verdient und überall Aufmerksamkeit erregen würde. Das Bild sieht freilich sehr deutsch aus, obgleich es „Lima 1860" bezeichnet ist. Desselben Künstlers kolossale Schlachtenbilder bleiben weit hinter dem erstgenannten Werke zurück. Auch noch von einem anderen Brasilianer, Pedro Americo, finden sich zwei riesige Schlachtenbilder. Dieselben sind jedoch ohne allen Werth.

Die historische Kunstausstellung der Wiener Akademie.

Mit Illustrationen.

II.

Retrospective Betrachtungen, von R. v. Eitelberger.

Keine der bisherigen Wiener Kunstausstellungen hat ein so reiches Material zum Studium geboten, wie die historische Ausstellung, mit welcher die neue Akademie der bildenden Künste eröffnet wurde. Das kunstliebende Publikum gewinnt damit einen Ueberblick über die gesammte Kunstentwickelung Wiens in den letzten zwei Jahrhunderten; eine Reihe von Thatsachen kommt zur Geltung, welche entweder Anspruch haben auf vollständige Neuheit oder dazu dienen, frühere Behauptungen richtig zu stellen. Aber auch nach einer anderen Seite hin ist diese akademische Ausstellung sehr lehrreich; sie giebt uns die Mittel an die Hand, den Fortschritt und den Rückschritt im Kunstleben Wiens während der genannten Zeitperiode zu beurtheilen, und den gegenwärtigen Stand der Wiener Kunst mit dem Maßstabe der historischen Kritik zu messen. Wer da mit einiger Aufmerksamkeit die Säle der Ausstellung durchwandert, erkennt bald, daß es hier wesentlich darauf ankomme, die Principien und die Ideen kennen zu lernen, welche die verschiedenen

Epochen unseres Kunstlebens beherrscht haben, und von den künstlerischen Persönlichkeiten Kenntniß zu nehmen, welche mächtig genug gewesen sind, einen Einfluß auf das Wiener Kunstleben auszuüben. Beide Faktoren, die Principien und die Individuen, müssen gleichmäßig beachtet werden, wenn es sich darum handelt, vergleichende Kunstkritik zu üben. Die Ideen, welche eine Zeit bewegen, sind, wie die Strömungen der Atmosphäre, gewaltig und unwiderstehlich; ihrem Einflusse ist Jeder ausgesetzt; kein Künstler kann sich ihnen entziehen; auch der Kunstkenner, sowie das kunstliebende Publikum fühlen und denken unter dem Einflusse dieser geistigen Elemente. Aber neben den Principien kommen vorzugsweise diejenigen Individuen in Betracht, welche vermöge ihrer Stellung oder kraft ihrer geistigen Begabung Einfluß auf das Kunstleben zu üben im Stande waren, hemmend oder fördernd, bedeutsam durch die Kraft ihres Lehrtalentes, bedeutsam durch ihre künstlerische Leistungsfähigkeit.

Auch die socialen, staatlichen und nationalen Faktoren sind in Betracht zu ziehen, wenn man das Kunstleben Wiens richtig beurtheilen will. Denn viele Zweige der bildenden Kunst, insbesondere die Architektur und die Skulptur, hängen von Aufträgen und Bestellungen ab, die von socialen und staatlichen Verhältnissen bedingt sind. Der Architekt oder Bildhauer mag noch so begabt sein, er kommt nicht zur Geltung, wenn ihm die Gelegenheit zum Schaffen fehlt, wenn ihm keine Aufträge gegeben werden. Auch werden einzelne Zweige der Technik nur gepflegt und können nur geübt werden unter dem Einfluß dieser gesellschaftlichen Faktoren. So ist, um ein Beispiel zu erwähnen, gegenwärtig das Porträt außerordentlich reich vertreten, während das historische Bild selten geworden ist. So konnte sich im vorigen Jahrhundert die Frescomalerei reich entfalten, während in der Periode des Kaisers Franz von Frescomalereien kaum die Rede war; so wurde im verflossenen Jahrhundert das Altarbild eifrig gepflegt, während es in den letzten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts fast gänzlich in den Hintergrund getreten ist; so ist die Miniaturmalerei in der Zeit von Füger bis auf Daffinger glänzend vertreten, während später, seit Aufnahme der Photographie, dieser Kunstzweig fast untergegangen ist. Das Wohnhaus, das noch im vorigen Jahrhundert den Grundtypus des baulichen Elementes der Kaiserstadt repräsentirte, ist heutigen Tages fast verschwunden, und die sogenannte Zinskaserne ist zur Regel geworden. Die Aufträge für Medailleure waren im vorigen Jahrhundert sehr zahlreich; in der Gegenwart kommen sie selten vor; nicht als ob es an Medailleuren fehlen würde, sondern weil die Anlässe zu Aufträgen nur selten benutzt werden.

Bei der Ueberschau unserer historischen Ausstellung muß man daher nicht blos die künstlerischen Ideen und Stilprincipien, welche eine bestimmte Zeit beherrschen, im Auge behalten, sondern auch die socialen und staatlichen Gesichtspunkte berücksichtigen, unter denen das Kunstleben sich entfaltet hat. Erst wenn man alle diese wesentlichen Punkte jedweden Kunstlebens in Rechnung zieht, erst dann gewinnt man den Schlüssel zur Beurtheilung der Kunstwerke, die hier in historischer Reihenfolge vor unsern Augen vorüberziehen.

In den nachfolgenden Zeilen soll nun der Versuch gemacht werden, einige dieser das Wiener Kunstleben beeinflussenden Ursachen zu schildern, Vergangenheit und Gegenwart zu vergleichen und dabei auch die Gesichtspunkte hervorzuheben, welche für die Beurtheilung des gegenwärtigen Kunstlebens von Wichtigkeit sind.

Die Wiener Kunst ist selbstverständlich im Großen und Ganzen den Strömungen gefolgt, welche die moderne Kunst überhaupt beherrscht haben. — Zur Zeit der Errichtung der Wiener Akademie am Ende des 17. Jahrhunderts war der Barockstil der herrschende.

Es ist für das Wiener Kunstleben bezeichnend, daß die Stadt eine Reihe von glänzenden Denkmälern aus der Zeit des gothischen Stils beherbergt, und daß auch der Barockstil in Wien durch Werke hervorragender Meister vertreten ist. Eine Renaissance-Periode dagegen hat Wien nicht durchgemacht; nur Bruchstücke reiner Renaissance, die man mühsam zusammenlesen muß, treten hie und da schüchtern hervor, z. B. in der Salvatorkirche und auf den Grabmälern des Stephansdomes. Aeußere Umstände haben es verhindert, daß der Stil der Renaissance in Wien festen Fuß faßte. Die Türkenkriege und die damit verbundenen politischen Wirren machten es unmöglich, daß sich zur Zeit der Renaissance ein freudiges und großes Kunstleben in den Mauern der Donaustadt entfaltete. Als die glorreichen Siege des Prinzen Eugen und der verbündeten Heere Oesterreich von den Türken und den ungarischen Rebellen befreit hatten, war die Renaissance-Periode bereits vorüber. Mit der Befestigung der äußeren und inneren Zustände wuchs auch die Stadt und mit ihr das Bau- und Kunstleben Wiens empor. Doch was nun geschaffen wurde, konnte nur das Produkt von Künstlern, welche im Barockstil wurzelten, sein. Architekten, Bildhauer und Maler, Kunsthandwerker aller Art, die sich in den Zeiten Kaiser Leopold's und des Prinzen Eugen in Wien zusammengefunden, sie arbeiteten Alle in diesem Stile, der damals über die Welt verbreitet war. Der Gegenwart ist es vorbehalten, das Versäumte nachzuholen, die neuerstandenen Grundanschauungen der Renaissance in das Fleisch und Blut der heutigen Künstlergeneration überzuführen und den modernen Geist mit den großen Ideen des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts zu befruchten. Ob und inwieweit dies gelingen wird, das ist eine andere Frage; aber der Mangel einer einheimischen Renaissance ist eine Lücke, die man heutigen Tages nur zu deutlich empfindet. Wir denken von dem Barockstil nicht so schlecht, wie die Stilisten aus der Zeit des Cornelius und Overbeck; wir schlagen ihn nicht so hoch an, wie die modernen Maler, die heutigen Tags einen großen Einfluß auch auf unsere jüngeren Architekten üben, und welche Tiepolo als einen classischen Meister verehren und die blendenden Farben der modernen Dekorationsmalerei als Werke der großen Kunst anstaunen. Unter den Künstlern der Barockzeit, welche in Wien gewirkt haben, sind einige, welche, mit feinem Stilgefühl begabt, Werke geschaffen haben, die man geneigt sein würde an die Grenze der Spätrenaissance zu setzen, wie es bei J. B. Fischer von Erlach, Lucas von Hildebrand und den gleichzeitigen Bildhauern der Fall ist. Die Barock-Maler Strudel, Jakob van Schüppen, Daniel Gran, Kupetzky, Ph. T. Hamilton, Meytens, Maulpertsch, der Kremser Schmidt u. A. stehen fast ganz auf gleicher Höhe mit den genannten Künstlern, sie haben ein kräftiges Kolorit, eine lebendige Komposition und erreichen eine bedeutende Gesammtwirkung. Sie stehen den Meistern der venetianer und bologneser Malerschule der damaligen Zeit am nächsten, mehrere unter ihnen sind in Venedig, insbesondere unter dem Einflusse eines Münchener Malers, J. K. Loth, gebildet worden, der sich lange dort aufhielt, und im Jahre 1698 im 66. Jahre in Venedig starb. Die venezianischen Maler jener Zeit, manierirt wie sie waren, stehen noch um mehrere Grade tiefer als Tiepolo und die verwandten Nachfolger Paul Veronese's und haben außerdem viel von den Manieren der neapolitanischen Schule in sich aufgenommen. In den Wiener Barock-Malern lernt man eminente Routinisten kennen mit großem technischen Geschick, deren Stilrichtung vorherrschend dekorativ, deren Maltechnik ein Gemisch von der venezianisch-neapolitanischen und zugleich der damaligen deutschen Schule war, Maler, welche durch ihr technisches Geschick, die Leichtigkeit ihrer Produktion und ihre Kenntniß der Perspektive vorzüglich

geeignet waren, die Paläste der Großen, die Kirchen der Klöster und der Städte mit großen Fresken und Altarbildern zu schmücken. Wo sie sich, wie beim Porträt, an die Natur halten mußten, lieferten sie Werke, die an klassische Vollendung streifen.

Was die Barockkünstler geschaffen haben, sowohl Architekten, als Maler und Bildhauer, war wie aus Einem Guß, aus Einer Stilauffassung herausgearbeitet, und diese Zusammenstimmung der verschiedenen großen Kunstzweige in dem damals herrschenden Barockstil ist auch die Ursache, daß die Werke jener Periode einen so erfreulichen Gesammt-Eindruck auf uns hervorbringen.

Die technische Bravour der Barockzeit hielt sich durch das ganze verflossene Jahrhundert hindurch, beherrschte alle Zweige der Technik, speciell auch das Medailleurfach und den Kupferstich, welch' beide Zweige durch Meister von großem Werth, wie die Kupferstecher G. A. Müller, J. Schmutzer, Jacobé und ihre Schüler, die Medailleure M. Donner, Franz und J. N. Wirth, J. Donner, Ch. Vinazer u. A. m. in der Ausstellung entsprechend vertreten sind. Auch der Kreis von Malern, welchen sich Heinrich Füger anschloß, wird noch durch die große Maltradition der barocken Zeit beeinflußt, und man kann in der akademischen Ausstellung diejenigen Künstler ziemlich genau unterscheiden, die in ihrer Jugendzeit die Technik der älteren Zeit noch kennen gelernt haben, wie es bei Füger selbst, bei Lampi Caucig, Maurer, Quadal und ähnlichen Malern der Fall gewesen ist, — man kann sie deutlich unterscheiden von denjenigen Künstlern, welchen die Traditionen der barocken Zeit fremd waren und die ihre Kunst nur in den akademischen Hörsälen gelernt haben, wie Abel, Joh. Ender, der in Frankreich von David's Schule beeinflußte Peter Krafft u. A. m. Bis in das erste Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts kann man in verschiedenen Zweigen der Technik die Spuren der Barockkunst verfolgen; mit dem Ausklingen des Barockstils hören auch die Traditionen der großen Kunst auf, die im Mittelalter begannen und durch die Jahrhunderte der Renaissance hindurch herrschend waren. Darin liegt der Vorzug und auch theilweise die Bedeutung des barocken Stils, daß er die Continuität in der Technik festgehalten und in sich aufgenommen hat bis zu jener Zeit, wo nach und nach alle Tradition so ganz verloren ging, daß man in dem dritten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts von der Wiederentdeckung der Frescomalerei sprechen konnte.

Die Ideen des modernen Klassicismus, welche durch Winckelmann in die deutsche Cultur eingeführt wurden, haben in die Räume der Wiener Akademie durch Heinrich Füger, Caucig und Zauner ihren Eingang gefunden. Sie waren bald die herrschenden, denn sie lagen zu sehr in der Strömung der Zeit, als daß es möglich gewesen wäre, ihnen zu widerstehen. Sie standen im innigsten Zusammenhange mit der ganzen Aufklärungsperiode und entsprachen auch dem Doctrinalismus, welcher in der Literatur der damaligen Zeit herrschte. Die Architektur war in diesem Kreise von Akademikern fast ganz unvertreten; erst später kam ein Architekt, dessen Herz für die Interessen der Kunst warm schlug, an die Akademie, nämlich Pietro Nobile, ein italienischer Schweizer, der ein entschiedener Vertreter der Theorien Palladio's und Vignola's war und im Jahre 1854 im 70. Lebensjahre in Wien starb. Die Zeit der Herrschaft des Klassicismus war aber leider zu gleicher Zeit die Periode der großen französischen Revolutionskriege, welche alle Geldkräfte des Staates und der Privatleute in Anspruch nahmen, die Zeit des Bureaukratismus und des Niederganges des Adels und der Kirche. Die Aufklärungsperiode öffnete dem Utilitäts-System Thür und Thor; die akademische Ausstellung läßt hierüber keinen Zweifel aufkommen. Frescomaler von der Gewalt eines Gran und Maulpertsch sind verschwun-

den, kahle Nüchternheit wurde Gesetz bei der Innen- und Außendekoration der Kirchen und Paläste. Architekten von Rang, wie sie in der Barockzeit wirkten, fanden in dieser Zeit keinen Platz für ihre Thätigkeit mehr; die Bauräthe und Hofbauräthe hatten die Stelle der Baukünstler und Architekten eingenommen. Was wir aus der Zeit des Barocco an Palais und Wohnhäusern noch besitzen, ist reizend; was nüchtern und kahl ist, das ist die Frucht des mit der Aufklärungsperiode und dem Utilitätssystem verbundenen Klassicismus; und welchen Niedergang hat erst die Maltechnik erlitten in dieser Zeit! Die Barockmaler waren auch in ihrer Technik keine Klassiker, wir mögen sie messen, von welchem Standpunkte wir wollen; sie sind auch in ihrer Technik manierirt gewesen, aber sie waren Männer, welche ihr Handwerk vollständig verstanden, und ihr Handwerk war die Mal-Kunst. Ihre übersprudelnde Kompositionsweise war doch lebendig und anregend. Wie traurig sieht die lebensgroße Figur des Fürsten Clemens Metternich von Joh. Ender aus gegenüber den prachtvollen Porträts aus der Zeit des Strudel, van Schüppen, Meytens, Kupetzky, Lauch und ähnlicher Künstler. Die akademische Jugend hatte verlernt, Farbe und Leben zu studiren und zu empfinden, und gewöhnte das Auge an die kalten und todten Formen der Gipsabgüsse. Das Genrebild wurde vom Klassicismus perhorrescirt, die Landschaft, welche noch durch Brand und Rosa und ähnliche Künstler in Verbindung stand mit der großen Landschaftsmalerschule der Niederlande des 17. Jahrhunderts, wurde angewiesen auf die kühle Kompositionsweise eines Hackert und seiner Zeitgenossen. Der Gliedermann und der akademische Akt beherrschten die große Malerei und Plastik und leiteten auch den Niedergang der früher in Wien zu so hoher Blüthe gediehenen Medailleurkunst ein.

Dazu kam noch, daß eben diese Zeit auch nach anderer Richtung hin der Kunst einen Hemmschuh anlegte. Alle Künstler der Barockzeit, welche in Wien seit den Tagen Kaiser Leopold's I. bis zum Anfange unseres Jahrhunderts thätig waren, waren Künstler verschiedener Nationen und verschiedener Kunstschulen, die eben ihrer hervorragenden Talente wegen nach Wien berufen wurden und mit dem gesammten europäischen Kunstleben im innigsten Zusammenhange standen. Nach und nach aber war man immer weniger und weniger auf das Künstlerthum als auf das schulmännische Bureaukratenthum bedacht, so daß am Ausgange der klassicistischen Periode, nach dem Tode Heinrich Füger's, es nur wenige Meister mehr gab, welche im Kunstleben eine hervorragende Stellung einzunehmen berufen gewesen wären. Durch das Zurückziehen auf den engsten Kreis bureaukratischen Oesterreicherthums war gewissermaßen ein Schutzzoll aufgerichtet gegen das Talent und zu Gunsten der künstlerischen Mittelmäßigkeit; auch war es diese nüchterne Zeit des akademischen Klassicismus, welche die in Wien einheimische Furcht vor der Farbe zu Tage förderte. Diese Furcht beherrscht noch heute viele Kreise und ist ein wahres Hinderniß für die Entwickelung einer künstlerischen Innendekoration als für die Entfaltung der Frescomalerei großen Stils. Das berüchtigte Schönheitsgesetz, Weiß und Gold an den Wänden, und Roth-Weiß und Gold an den Möbeln, stammt aus jener Zeit der Liebhaberei für weißgetünchte Kirchen und Schulhäuser. Es gab bureaukratische Kirchenfürsten, welche behaupteten, die Farbe in der Kirche störe die Andacht, und im gleichen Maße ästhetisch gebildete Militär-Pädagogen haben in Klosterbruck bei Znaim die Fresken aus der Maulpertsch'schen Zeit übertünchen lassen, damit die Phantasie der militärischen Jugend nicht zu sehr aufgeregt werde. Nur mit Mühe konnte selbst in neuerer Zeit etwas Farbe für die Innendekoration der Votivkirche gerettet werden, denn die Steinfarbe wäre doch gar so

schön und der Tünchanstrich in der Augustinerkirche das Vornehmste, was man sich denken könne! Der akademische Klassicismus und das utilitarische Staatssystem haben in der Architektur jedwede freie Raumdisposition zerstört und daher auch Gelegenheiten aus dem Wege geräumt, um der dekorativen Plastik Raum zu geben. Die Nüchternheit jener Periode ist die Kehrseite der Ueberschwänglichkeit des Barockstils. Auch die Anhänger der klassischen Schule waren nichts weniger, als erfreut über dieses Resultat des Klassicismus, und nicht mit Unrecht schrieb Eberhart Wächter am 12. August 1803: „Ich halte Wien gar nicht für den Ort, wo in der höheren Malerei gewisse Gefühle sich so zu entfalten Gelegenheit haben, daß solche in hellen Flammen aufloderten". Wer wird dem Manne Unrecht geben, wenn man in der akademischen Ausstellung den Dädalus und den Cato von Abel, den Orestes, den Tod des Meleager, den Prometheus von A. Petter oder die Pallas Athene oder die Madonna von Joh. Ender u. s. f. sieht? Durch Vergleichung dieser Produkte des akademischen Klassicismus in Wien mit den Leistungen der klassischen Schule im deutschen Reiche oder in Frankreich wird man nicht zu Gunsten der Wiener Schule gestimmt werden.

Schon in den ersten Jahrzehnten der neuen klassischen Kunstbewegung erwuchs derselben ein mächtiger Gegner in den Vertretern der Romantik. Der Klassicismus der damaligen Zeit wirkte nivellirend und schuf eine Art kosmopolitischer Kunst, die weder mit den Anschauungen der Völker übereinstimmte, noch den religiösen oder poetischen Gefühlen Genüge geleistet hätte. Konfessionslos, unnational und unpoetisch, wie derselbe war, forderte er das Volksbewußtsein mächtig heraus. Es war das die Zeit, in welcher die französischen Ideen das deutsche Reich bedrohten und das deutsche Volk in seiner historischen Entwickelung, in seiner Weltanschauung und in seiner innersten religiösen Ueberzeugung erschütterten. Schon in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts, als in der Wiener Akademie der Klassicismus unangefochten die Oberherrschaft führte, zeigten sich die Keime der jungen aufstrebenden romantischen Schule, selbstverständlich in erster Linie in dem Kreise der Schüler, die in jugendlicher Begeisterung sich der neuen Lehre anschlossen; speciell zu der Zeit, in welcher das deutsche Reich durch die Siege Napoleon's I. in seiner Existenz gefährdet und die deutsche Nation selbst gewissermaßen dem Untergange preisgegeben war, fanden viele der jüngeren deutschen Kunstgenossen einen Schutz in Wien und auch in der Akademie eine Stätte, wo sie ruhig dem Studium sich hingeben konnten. (S. Lützow's Geschichte der Akademie der bildenden Künste, Seite 84 u. 85.) Aber die Gegensätze zwischen dem akademischen Klassicismus und der jungen Romantik waren zu groß, als daß man hätte annehmen dürfen, daß diese beiden Elemente friedlich neben einander würden existiren können. Am 24. August 1810 schrieb Friedrich Overbeck an Kestner: „Ersparen Sie es mir, Ihnen ausführlich zu schildern, wie die ersten Jahre meines Hierseins verstrichen sind, wie ich unter Menschen, die ich weder achten noch lieben konnte, in dumpfer Betäubung fortvegetirte und was ich für ein Alltagsmensch ward auf dieser schulähnlichen Akademie; wie jedes edlere Gefühl, jeder bessere Gedanke unterdrückt und zurückgescheucht wurde und wie ich nahe daran war, für Kunst und Menschheit verloren zu gehen, wenn sich nicht zur rechten Zeit noch ein Freund (Franz Pforr) gefunden hätte, der den letzten ersterbenden Funken wieder anfachte und nach und nach mich wieder zu mir selbst zurückführte". — Es ist bekannt, daß die hervorragendsten Vertreter der jüngeren Romantik Wien verließen und nach Rom zogen, um dort die neue deutsche romantische Schule zu stiften, deren Grundlagen allerdings stracks jenen der herrschenden Akademiker und ihren

Doktrinen entgegenstanden. In den Zeiten des Wiener Kongresses aber war die Akademie selbst sozusagen schon in mehrere Heerlager gespalten. Die Vertreter der einen Partei waren ausschließlich Anhänger der kirchlichen Richtung und zugleich jener Romantik, welche rein poetisch die Kunst gewissermaßen als Selbstzweck ansieht und welche ohne alle Frage durch Schwind und van der Nüll am glänzendsten repräsentirt wurde. Beide kamen aber erst in den letzten Jahren ihres Lebens zu einer reicheren künstlerischen Thätigkeit. Schwind fand seine zweite Heimat in München, und van der Nüll, der mit seinem Freunde Siccardsburg eine tüchtige Architekturschule schuf, konnte erst bei dem Bau des Opernhauses sein reiches Talent zur Entfaltung bringen. Anders war es mit den Vertretern der kirchlichen Romantik, welche später in Führich ihren Führer fanden. Die akademische Ausstellung zeigt die verschiedenen Wandlungen des romantischen Geistes in Wien. Die Romantiker hielten sich ausschließlich an die Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts; das, was über Dürer hinausging, galt ihnen schon als Verfall. In der Geringschätzung der Meister der Holbein'schen und vlämischen Schule begegneten sich die Akademiker der klassischen und romantischen Richtung; die Klassiker erwarteten Alles von dem Studium der antiken Gipsgüsse, die Romantiker Alles von dem Studium der präraffaelischen Italiener. Beiden war das Kolorit ein Greuel, das Studium der Natur nur Nebensache, Mittel zum Zwecke. Daß ein Maler auch müsse malen können, war nicht so selbstverständlich, wie es heutigen Tages aussieht, und es gab im deutschen Reiche und in Oesterreich sogenannte Historienmaler — man sehe nur die Porträts aus der Zeit von Cornelius und seiner Schule an, — die nicht im Stande waren, einen guten Kopf nach der Natur zu machen, sie waren leibhaftige Repräsentanten des unvermittelten Dualismus zwischen Idee und Natur. Sie hielten Zeichnung und Kolorit wie zwei Welten auseinander, die sich nie innerlich und harmonisch berühren könnten. Würde Oesterreich eine wirkliche Renaissanceschule durchgemacht haben, so würde gewiß leichter ein Correctiv zu finden gewesen sein; aber es fehlten auch die großen Vorbilder; in den Kunstsammlungen vermißte man die Meister der italienischen Renaissance des 15. und theilweise des 16. Jahrhunderts; auch heute noch findet man in keiner Wiener Sammlung Originalwerke der florentinischen Plastik. Die Vertreter der Romantik, mit Ausnahme Führich's, wird man auf der akademischen Ausstellung zumeist unter den Zeichnungen, Aquarellen und unter den Kartons suchen müssen. Unter den Romantikern, die in der Blüthe ihres Talents durch den Tod dahingerafft wurden und daher nicht zur Entfaltung kommen konnten, wie sie es versprachen, sind Scheffer von Leonhardshoff und Vogel in hervorragender Weise zu nennen. In der Plastik und Architektur duldete der bureaukratische Utilitätsgeist das Aufkommen dieser beiden Kunstzweige nicht, und erst gegen die vierziger Jahre hin, nach mühsamen Kämpfen, gelang es, einen Kirchenbau in neuromantischem Geiste, nämlich die Johanneskirche, und einige plastische Bildwerke, welche die neue Richtung anzeigen, zur Ausführung zu bringen.

In Mitten der romantischen Bewegung der Akademie und in ihren Kämpfen mit dem akademischen Klassicismus brach sich ein gesunder Naturalismus Bahn, dessen Träger weder von der Trockenheit der akademischen Klassiker noch von dem überschwänglichen Phantasieleben der Romantiker etwas wissen wollten. Sie lehnten sich theilweise an die alten Meister an, insbesondere an die Holländer und Niederländer, theilweise fußten sie auf dem Studium der Natur und hatten Boden in der wirklichen Gesellschaft. Das Genrebild, Landschaftsbild, das Stillleben und Porträt kamen alle zur selbständigen Geltung. Die

Vertreter dieser Richtung schlossen sich auch eng an die gesunden Elemente, insbesondere des Mittelstandes an, und fanden auch theilweise ein lebhaftes Echo in der vornehmen Welt und in den Kunstkreisen. Die glücklichste Seite der historischen Ausstellung, in Rücksicht auf dieses Jahrhundert, ist ohne alle Frage die Entwicklung dieser Richtung und die Meister, welche sie vertreten, wie Waldmüller, Danhauser, Eybl, Fendi, Treml, Schindler, Gauermann, Amerling u. s. f. bilden die Glanzpunkte der Ausstellung. Diese naturalistische Richtung ist gesünder, als jener ganz moderne Naturalismus, welcher als Nachahmer der alten Niederländer wie Rubens oder Hals, oder als Imitatoren des modernen französischen Naturalismus aufgetreten ist. Jene ursprüngliche Wiener Richtung war originell, die moderne dagegen ist imitatorisch und bei allem Talent doch nicht so bedeutend, wie es bei den früher genannten Künstlern der Fall war. So schnell und sicher sich diese Richtung im Wiener Kunstleben Bahn gebrochen hat, so schwer ist es derselben gewesen sich in der Akademie eine Stätte zu schaffen. Der Austritt Danhauser's als Correktor der Akademie, die Kämpfe Waldmüller's mit der Akademie selbst, sind ein deutliches Zeichen der inneren Kämpfe, und wie Danhauser seiner Zeit fiel und zum Austritte aus der Akademie gewissermaßen genöthigt war, so fiel auch Karl Rahl als Opfer der Münchener Romantik, die zwischen 1850 und 1860 an der Akademie das große Wort nicht zum Vortheil der Akademie führte. Ueber die Bedeutung der Genremaler, speciell jener Wiens, zu sprechen ist hier keine Veranlassung, ich weise in dieser Beziehung auf meinen Artikel über das Wiener Genrebild vor dem Jahre 1848 in dieser Zeitschrift hin.

Unsere Zeit ist wesentlich eklektisch geworden, wenn es erlaubt ist, diesen Ausdruck zu wählen; aber ihr Eklekticismus hat eine ganz andere Physiognomie als jene der bolognesischen Schule oder der florentinischen und römischen Schule in den Zeiten des Caracci, des Guido Reni, C. Dolce, und Künstler ähnlicher Art. Es ist als ob heutzutage das Princip der Gleichberechtigung der Stände, der Konfessionen und Nationen auch auf das Gebiet der Kunst übergehen sollte. Eine akademische Doktrin im Sinne der alten Akademien giebt es nicht mehr; überall und auch in dem Kunstleben Wiens stehen die verschiedenen Stilrichtungen und verschiedenen Kunstanschauungen als gleichberechtigte Faktoren neben einander, heute entscheiden das Talent und die Leistungen, nicht mehr die Richtung. Daß aber die verschiedenen Richtungen gleichmäßig zur Geltung kommen, daß sich die verschiedensten künstlerischen Individuen Bahn gebrochen haben, daß in den Kreisen der Kunstliebhaber und der Kunstfreunde Parteien für die eine oder andere Kunstrichtung sich gebildet haben, ist ein Symptom des modernen Geistes, der mit der Romantik in Verbindung steht. Wenn man den Kernpunkt der Romantik analysirt, so findet man sehr bald, daß dieselbe wesentlich darin ihre Mission zu erfüllen hatte, daß in dem Leben der Völker die religiöse und sittliche Empfindung und Weltanschauung wieder zur Geltung komme und die Herrschaft gewinnen solle über die kalte Doktrin, über die Regel und über das formale Gesetz. Es würde heutigen Tages ganz unmöglich sein, die religiöse Empfindung und das Nationalgefühl, die Berechtigung der subjektiven Weltanschauung und die Berechtigung des künstlerischen Individuums zu ignoriren. Eine gute Seite des Wiener Kunstlebens in den letzten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts besteht darin, daß das rein künstlerische Element, welches auf die Erfindung und auf das Subjekt basirt ist, zur vollständigen Geltung gelangt ist, und glücklicher Weise haben sich in den verschiedenen Zweigen der Kunst, auf dem Gebiete der Kunstgewerbe nicht minder als auf dem Gebiete der Skulptur und Malerei, Talente gefunden, welche dieser modernen Anschauungsweise vollständig Rech-

nung getragen haben. Auch das Bedürfniß nach Farbe, welches endlich doch zum Durchbruch gelangt ist, steht im Zusammenhange mit der eben charakterisirten Strömung.

Wer diese Verhältnisse richtig beurtheilen will, muß sich auf einen höheren Standpunkt stellen und muß die Bewegungen der modernen Civilisation im Ganzen überblicken. Die moderne Welt läßt sich nicht in eine bestimmte Bahn oder in ein Gesetz einzwängen. Die moderne Civilisation beruht darauf, daß die Resultate der großen Weltbewegung auch in unser Bewußtsein übergegangen sind, und daß man heutigen Tags die ethischen Grundlagen des Christenthums, die Resultate der humanistischen Bildung, die Fortschritte der Naturwissenschaften und des naturwissenschaftlichen Denkens und den großen wissenschaftlichen Fortschritt als solchen in sich aufnimmt. Es geht heutigen Tags nicht mehr an, einzig und allein den griechisch-klassischen Standpunkt einzunehmen, wie es viele Vertreter der antiken Kunst thun, und es geht ebenso wenig an, den christlich-romantischen Standpunkt allein in den Vordergrund zu stellen; die Kunst läßt sich nicht wie eine rein exakte Wissenschaft gleich den Naturwissenschaften behandeln, und dem Individuum und der Phantasie Gewalt anthun. Diese Gesichtspunkte sind es auch, welche mehr oder weniger in der gegenwärtigen Zeit die Renaissance wieder in den Vordergrund des modernen Kunstlebens gebracht haben. Denn in der Renaissance, wenn man sie nicht in der Zeit ihres Verfalls sondern auf dem Höhepunkt ihrer Leistungen in Betrachtung zieht, nämlich in der Periode von Brunelleschi bis auf Michelangelo, hatte auch die Persönlichkeit das erste Wort, nicht die schulmäßige Doktrin.

Daher ist auch in der jüngsten Organisation der Akademie der bildenden Künste weder der Standpunkt der Münchener Romantik, noch der Standpunkt eines Reichensperger festgehalten, sondern der künstlerischen Freiheit des Individuums ein großer Spielraum gewährt worden. Ob es freilich möglich sein wird, die modernen Kunstströmungen in Wien mit den Ideen einer echten Renaissance in Einklang zu bringen und so einer größeren Entwickelung zuzuführen, das liegt in erster Linie in den Händen der Künstler, und erst in zweiter Linie an äußeren Verhältnissen, welche sich aller Berechnung entziehen.

Zur Geschichte der westfälischen Kunst im 16. Jahrhundert.

I. Bemerkungen über die Bilderstürmerei.

In dem allgemeinen Kampfe für und gegen die Verehrung der Bilder, der seit dem 8. Jahrhundert die Christenheit erfüllte, nahmen Karl der Große und Ludwig der Fromme eine Stellung ein, die noch heute unserem ästhetischen und sittlichen Urtheile entspricht; und die ausgezeichneten Gelehrten ihrer Zeit, Bischof Agobard von Lyon und Bischof Claudius von Turin, schlugen einen Ton an, wie er erst in der Epoche der Kirchenreformation wieder erklingen sollte. Die Ikonodulie kam in der lateinischen wie in der griechischen Kirche zum Siege. Als Melanchthon im Frühjahr 1543 nach Köln vom Erzbischof Hermann berufen war, um hier an der Reformation des Landes mitzuwirken, da schrieb er voll Schmerz an seine Freunde: „Die ganze Religion des Volkes besteht hier darin, daß sie Statuen anbeten.“ — „Du könntest, mein Camerarius, nicht ohne Thränen die Verkommenheit sehen, wie hier das Volk in den Kirchen nur zu den Bildsäulen läuft; in diesem einen Ritus steckt die ganze Summe der Religion der ungebildeten Leute.“ Gerade gegen diesen Mißbrauch eiferte dann ganz besonders die Reformationsschrift, die für den Erzbischof entworfen wurde.

Nun aber muß man sich erinnern, daß diese strenge Verurtheilung und dieser erregte Eifer von einem Manne ausgingen, der ganz wie Luther Herz und Verstand für die bildenden Künste besaß, der ganz wie Luther selbst ihre Bedeutung für die Kirche nicht verkannte: und dann wird man auch reformatorische Fanatiker begreifen, die den Bilderdienst bis in seine letzten Wurzeln ausrotten wollten.

Selbst Franz von Sickingen äußert doch einmal in einem Briefe, daß die Bilder mehr für schöne Gemächer als für Kirchen geeignet seien. Während Luther auf der Wartburg war, entfernten die Augustinermönche in Wittenberg nicht nur alle Altäre bis auf einen einzigen, sondern verbrannten auch die heiligen Bilder ihrer Kirche. Schon vorher hatte der ehrgeizige, heftige Carlstadt in seiner Schrift gegen die Gelübde auch die „äußerlichen Bilder“ als verboten erklärt und sich dabei auf II. Mos. 20, 4, berufen; bald darauf verfaßte er eine besondere Abhandlung gegen die Bilder. Die Hitzköpfe in Wittenberg warteten dann gar nicht ab, bis der Rath seine Entscheidung traf; im Sturm wurden die Bilder in der Pfarrkirche vernichtet. Erst durch Luther's Rückkehr von der Wartburg wurde der revolutionäre Strom wieder gebändigt, aber Carlstadt ließ es sich nicht nehmen, wenigstens in Orlamünde als Pfarrer die Bilder zu zerstören. Auch in Pommern ist es unter den Bürgern zu bilderstürmerischen Tumulten gekommen.

Allein zum Dogma wurde die systematische Beseitigung aller heiligen Darstellungen nur durch Zwingli und Calvin erhoben; gleich 1523 wütheten die Schweizer eben so sehr gegen den Bilderdienst wie gegen das Meßopfer, und überall, wo der Geist der beiden Reformatoren zur Herrschaft kam, ist das Princip ihres puritanischen Kirchenritus durchgeführt worden. In Schottland, in England gleich nach Heinrich's VIII. Tode, brach der Bildersturm los.

Unter den extremen revolutionären Parteien, die das tief erregte Reformationszeitalter aus seinem Schooße gebar, war wohl keine wüst phantastischer als die der westfälischen Wiedertäufer. Es war, als ob sie das Christenthum nicht sowohl reformiren als vielmehr noch einmal ganz selbständig aus dem Geiste des alten Testamentes heraus erzeugen wollten, und, um dafür Raum zu schaffen, sollten alle bestehenden Ordnungen der Familie, des Staates und der Kirche zertrümmert werden. Man weiß, wie elend sie selber dabei zu Schanden geworden sind, aber wenigstens die bildende Kunst soll an der Stätte, wo die Wiedertäufer wütheten, einen unersetzlichen Verlust erlitten haben. Es ist, so viel ich bemerke, die allgemeine Ueberzeugung, und Leopold Ranke hat ihr einen sehr entschiedenen Ausdruck gegeben. „Wenn, so sagt seine „Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation," wenn die Denkmäler der westfälischen Malerschule, welche sonst einen Platz neben der kölnischen behaupten würde, für die Nachwelt beinahe ganz verschwunden sind, so rührt dies ohne Zweifel von dem schnöden Uebermuth her, mit dem sie in unserer Epoche vernichtet wurden." Ob hier mit den Worten „schnöder Uebermuth" die innere, wirkende Grundstimmung der Uebelthäter zutreffend bezeichnet wird, will ich nicht erst untersuchen; ich will gleich die Thatsache selbst in's Auge fassen. Und da bestreite ich denn sofort sowohl den Umfang als auch die Bedeutung, die derselben beigelegt wird.

Wie viele und welche Bilder, welche Meisterwerke gerade sind denn von den Wiedertäufern vernichtet worden? Wir finden nirgends eine Antwort auf diese Frage. Selbst Ranke berichtet nur: „Alle Bildwerke am Dom und auf dem Markte wurden zertrümmert." Man beachte wohl, es ist hier von Münster die Rede, nur von einer einzigen bestimmten Stelle in Münster. Münster aber besaß sehr viele Kirchen und Kapellen und wohleingerichtete öffentliche und private Gebäude, sowohl in der Stadt selbst als in der Umgegend, und in Westfalen gab es noch viele reiche und ansehnliche Städte, die mit Schöpfungen mittelalterlicher Kunst geschmückt waren. Wären wirklich durch die Wiedertäufer, „fast alle Denkmale der westfälischen Kunst verschwunden", so müßten wir doch von einem systematischen allgemeinen Bildersturm etwas hören. Das ist jedoch durchaus nicht der Fall, und sogar an dem Orte, wo die Zerstörung thatsächlich gehaust hat, wo dann ihren Urhebern der vernichtende Proceß gemacht wurde, wo alle Unthaten derselben zur Sprache kamen: sogar an diesem Orte vernehmen wir auch nicht die leiseste Klage über den Verlust irgend eines bestimmten Bildes, das als wunderwirkend oder als ein Wunderwerk der Gemeinde besonders theuer war. Ist das nicht auffallend? Allein nicht nur wurden erlittene Schädigungen des Volksglaubens oder des Kunstinteresses ruhig vergessen, sondern ließen sich selbst Maler und Bildhauer die Aufstellung eines Principes gefallen, das zugleich ihrem Ruhme und ihrer Existenz Verderben zu drohen schien. Eine Handschrift, welche die Verfassung der Münster'schen Gilde enthält, trägt den Titel: „Uthschrift eignes olden Bokes des Schoehuses, welk in der verstörunge der wedder doepers verrücket, (also weiter nichts!) over namals durch gude fründe wedderumme to rechte gebrach." Und am Schlusse heißt es: „Uthgeschreben [1]) ym jaer 1565 dorch Herman ... Ring. Do weren oldenluyde Johann Mennemann und Berent van Dettenn." Im achten und neunten Jahrhundert waren dieselben griechischen Mönche, die von der Fabrikation der Bilder lebten, auch die fanatischen Eiferer für die Bilderverehrung; in der Epoche der Reformation standen die großen Meister der deutschen Kunst alle in den Reihen der Vorkämpfer gegen die römische Kirche, ebensowohl Hans Holbein als Lucas Cranach und Albrecht Dürer. Ihre Werke waren schneidige Waffen des Hohnes und der Ironie gegen Papst- und Mönchsthum, oder ergreifende Darstellungen der neuen Lehre und Verherrlichungen derer, die sie verkündeten. Westfälische Maler aber begeisterten sich sogar für die Wiedertäufer; Heinrich Aldegrever in Soest hat 1536 durch seinen Grabstichel Johann von Leyden und Knipperdollink verewigt, und Ludger tom Ring in Münster wurde geradezu unter ihre Parteigänger gezählt. — Merkwürdig genug sind diese Erscheinungen, und doch begegnet uns, wenn auch nur ein einziges Mal, in Italien etwas ganz Aehnliches. Der Puritaner des Katholicismus, Savonarola, hatte Fastnacht 1497 die Stadt Florenz, den Sitz des in der Schönheit vergeistigten Weltgenusses, dahin zu bringen gewußt, daß sie dem Gotte

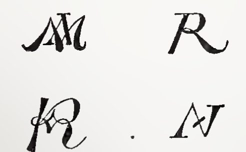
1) Vergleiche Becker in der später zu citirenden Abhandlung.

herber Asketik selbst ihr Liebstes zum Opfer brachte. In die Flammen, die ihre reizend verführerischen Erdengüter verzehrten, wurden nicht nur unzüchtige Bilder geworfen, sondern trug Fra Bartolommeo auch die nackten Figuren, die er in seiner Werkstatt mehr zum Studium, als zur Zierde besaß. Der junge Michelangelo aber wurde von Savonarola im Tiefsten seiner Seele ergriffen; das Andenken seiner lebendigen Rede, sagt Condivi, blieb ihm im Geiste, und niemals erlosch in ihm die große Zuneigung zu diesem Manne. War nun jenseits der Alpen diese Art von Bildersturm gegen die allzu sinnliche Tendenz der Renaissance gerichtet, so hatten es die deutschen Puritaner mit dem rohen Unfug des kirchlichen Bildercultus zu thun. Allein weder hier noch dort ist die wahre Kunst dadurch gefährdet worden, und was „die Denkmale der westfälischen Malerschule" anbelangt, so habe ich für den einsichtigen und denkenden Leser genug gesagt.

II. Die Malerfamilie tom Ring. — 1. Ludger.

Als Albrecht Dürer außerhalb des Bereiches, in dem sich seine eigene Entwickelung vollzogen hatte, die Werke der Kunst kennen lernen wollte, war sein Augenmerk nur auf Italien und die Niederlande gerichtet. Auf seinen Reisen ist ihm dann die Bedeutung von Köln nicht entgangen, aber von einer westfälischen Malerschule scheint er nichts gehört oder nichts gehalten zu haben; ich finde nicht, daß er ihr auch nur mit einer einzigen Silbe Erwähnung gethan hätte.

Die historische Forschung hat allerdings ein anderes Interesse, als der praktische Künstler, und darum darf es uns nicht überraschen, wenn Schnaase, Kugler, Waagen und Lübke von einer specifisch westfälischen Kunst im 15. Jahrhundert sprechen. Zum Vertreter derselben machen sie den Liesborner Meister und „mehrere Maler, die in derselben Richtung" thätig waren. Der Liesborner Meister, der um 1465 blühte, hielt in kirchlichem Geiste die ideale Richtung der früheren Zeit fest, eignete sich aber gleichzeitig die Vortheile der realistischen Bestrebungen an, die inzwischen durch die Eyck'sche Schule mit so großem Erfolge geltend gemacht waren. Durch die Vereinigung dieser beiden Elemente unterschieden sich nach Schnaase's Meinung die Westfalen nicht nur von den Kölnern, die unter van Eyck's Einflusse einem herben und krassen Realismus verfallen waren, sondern auch von den Italienern, „die erst durch Rafael das richtige Maaß der realistischen und idealistischen Auffassung" finden sollten. Inzwischen verlor Westfalen die ideale Höhe wieder, die es namentlich im Liesborner Meister erreicht hatte. Die Brüder Victor und Heinrich Dünwegge huldigten ganz jenem Realismus, der durch Figurenmenge und heftige Bewegungen, durch unruhige Linien und eckig gebrochene Falten charakterisirt wird. Von ihrer Hand ist die Kreuzigung auf Goldgrund im Berliner Museum und namentlich das Altarwerk der jetzigen Pfarrkirche in Dortmund. Auch dieses ist auf Goldgrund, obgleich es der Inschrift nach erst 1521 entstand. Das Mittelbild stellt wieder die Kreuzigung dar, die beiden Flügel im Innern die Anbetung der Könige und außen vier Heilige. — Einem anderen „unbekannten" westfälischen Meister wird ein prachtvolles Altärchen im Berliner Museum zugeschrieben, das hier die Nummer 607 trägt. Ich mache gleich darauf aufmerksam, daß es folgende Bezeichnung hat:



Das Werk hat zwar außen auf den Flügelchen goldene gothische Zierrathen, aber verräth sonst durchweg einen tiefgehenden Einfluß der Renaissance, und zeigt namentlich im Innern des rechten Flügels eine Architektur, die dieser vollständig angehört. Hiernach sowohl, als nach der Bezeichnung, die ich oben angegeben habe, ist es mir sehr fraglich, ob Kugler mit Recht jenes schöne Bild in Neapel demselben Meister zuschreiben konnte, das, in der Sala di Rafaello als No. 28 hängend, mit der Jahreszahl 1512 bezeichnet ist und für einen Albrecht Dürer ausgegeben wird.

Eins aber ist für die Geschichte der Westfälischen Malerei auf der Stelle ersichtlich: seit ungefähr 1525 wird dieselbe gleichzeitig durch den Einfluß Dürer's und der italienischen Renaissance beherrscht. An Heinrich Aldegrever hat dies Woltmann in Meyer's Künstlerlexion mit Gelehrsamkeit und Sachkenntniß dargethan.

Irre ich aber nicht, so war nicht blos für die Stadt Münster, sondern für ganz Westfalen Ludger tom Ring derjenige Meister, der zuerst jene beiden Kunstrichtungen vereinte.

Ueber das Leben dieses Mannes haben wir eine Anzahl sicherer Nachrichten. Er wurde 1496 geboren, heirathete eine Frau Namens Anna, die ein Jahr älter war als er, verlor sie durch den Tod am Palmsonntag 1547 und starb selbst gleich am folgenden Tage. Er hinterließ 5 Söhne und 2 Töchter, und wie er schon im Kirchspiel Ueberwasser oder Liebfrauen gewohnt hatte, so blieben auch seine Nachfahren über ein halbes Jahrhundert noch dort ansässig.

Im Berliner Kunstblatt, 1829, Seite 309 u. ff. hat Premierlieutenant Becker „Nachrichten über einige ältere westphälische Künstler“ zusammengestellt. Was er über die Familie tom Ring mittheilt, kann ich aus späteren Studien von anderen Gelehrten, aus eigenen Untersuchungen und namentlich durch freundliche Mittheilungen des Prof. Niehues und Assessor Geisberg in Münster berichtigen und vervollständigen.

Becker bemerkt, daß Ludger's Bilder in Münster sehr selten sind. Er kennt nur zwei spannenhohe Bildnisse von Mann und Frau in reichem Kostüme mit dem Zeichen: 

Außerdem wird uns von ihm erzählt, daß Ludger für ein Grabmal 1531 eine Tafel ausführte, die 6′ hoch und $3\frac{1}{2}$′ breit war, daß auf derselben die Jungfrau Maria erschien, wie sie aus ihren Brüsten Milch fließen läßt, und daß ein Mitglied des Domkapitels, an dieser Darstellung Anstoß nehmend, mehrere Jahre vor 1829 die gnadenreiche Himmelskönigin mitsammt dem Monogramm des Meisters übertünchen ließ.

Ich weiß nicht, wohin diese Tafel gekommen ist; jene beiden „spannenhohen Bildnisse“ aber fand ich im Museum des Kunstvereins zu Münster wieder. Ebendort bewunderte ich das Brustbild eines jungen Mannes mit der Jahreszahl 1536, das ich gern für ein Werk Ludger's ansprechen möchte.

Kugler erklärt in seinem Handbuch für die Geschichte der Malerei als das bedeutendste Werk unseres Meisters eine Arbeit aus dem Jahre 1538, die der Westfälische Kunstverein in Münster besitzt. Gott Vater, von himmlischen Heerschaaren umgeben, erscheint als strafender Gott der Sünden, fürbittend zu seiner Seite Christus und Maria. Kugler vergißt nicht zu bemerken, daß die Tafel mannigfach verletzt ist, vermißt Anmuth in den Köpfen, aber rühmt den großartigen Ernst des Ganzen. Ich habe dieses Gemälde nicht zu Gesicht bekommen und nichts darüber erfahren können. — Im Berliner Museum wird ein Bild Ludger's bewahrt, das frühestens im Jahre 1546 entstanden ist. Es ist ein Porträt auf grünem Grunde, das Brustbild eines Mannes in reifem Lebensalter mit langem Gabelbart, in schwarzem Gewand und mit schwarzem Barett. Unten steht, die ganze Breite von links nach rechts einnehmend: NATUS ANNO MCCCCCX., während sich ganz oben auf dem grünen Grunde das Monogramm des Meisters findet:

Vielleicht machen nun andere Kunstfreunde noch auf andere Werke Ludger's aufmerksam; mir sind keine weiter bekannt. Er soll aber nicht nur Maler, sondern auch Architekt gewesen sein, und als charakteristisch für seine politische und religiöse Gesinnung habe ich schon erwähnt, daß er zu der Sekte der Wiedertäufer gezählt wurde.

In der Liebfrauen- oder Ueberwasserkirche steht noch heute eine gemalte Tafel zu seinem Andenken. Der Hauptgegenstand der Darstellung sind die Mosaischen Gebote, geschrieben auf zwei hohe, oben abgerundete Platten. Sie ruhen auf einem vorspringenden Untersatz, der geschickt architektonisch gedacht ist und ein Paar grau in grau gemalte Putten als Wappenhalter zeigt. Oberhalb der beiden Gesetzestafeln aber ist Raum gelassen für die Brustbilder Ludger's tom Ring und seiner Frau, sowie seiner 5 Söhne und 2 Töchter; den weiten fernen Hintergrund





Nach Vautier — Forberg sculp

DER ACTUARIUS.

Druck v Fr Felsing München

dieser Familie bildet eine Landschaft mit Gruppen von Figürchen, und zwar rechts mit der Anbetung des goldenen Kalbes und links mit Moses, die Gesetzestafeln von Jehova erhaltend. Das Epitaphium selbst, dem wir so manche Kunde verdanken, lautet also:

Ludger tho ring ein maeler gudich
van mangen kunsten overvlodich (überfließend)
he was olt ein und viftich jaer
im sevn und veertichsten verwaer
oek anna syn huesfrow vercoren (auserkoren)
starf erst des negsten daegs darvoren
welkeers gelyck men nicht velvant (welches Gleichen man nicht viel fand)
doch wort se klein an em erkannt
heft sinen letzten end genommen
up palemdach tot senen frommen (auf Palmsonntag u. s. w.)
wort twe und viftich jaren alt
godt nem se und uns all in gwalt.

Notizen.

Der Herr Aktuarius, von B. Vautier. Ein Bild kann entweder durch Harmonie oder durch Kontraste auf den Beschauer wirken. Die Harmonie erzeugt eine lyrische Stimmung, wehmüthig oder heiter, wie es der dargestellte Gegenstand bestimmt, die Kontraste regen dramatisch an. Das Komische wird fast nur durch solche Gegensätze hervorgebracht. So auch hier in dem ungefähr vor Jahresfrist vollendeten Gemälde von Vautier. Dieser Aktuarius, das alte, bedenkliche Männchen, welches der Künstler durch den frischen, grünen Wald spazieren läßt, würde uns in seiner Amtsstube, in seiner gewöhnlichen Staubatmosphäre ganz nüchtern und alltäglich erscheinen. In die freie Natur versetzt, bildet er einen komischen Gegensatz, und nimmt deshalb unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Offenbar merkt der emsige Wanderer, den übrigens seine steifen Füße nicht allzu schnell vorwärts tragen werden, nichts von seiner hübschen Umgebung. Was kümmern ihn die grünen Bäume, nach denen der Städter sonst so sehnsüchtig verlangt. Nicht mit dem wissenschaftlichen Interesse des Botanikers, noch mit dem ästhetischen des Künstlers betrachtet er die schönen Gebilde der Natur. Das Spiel des Lichtes, der Gesang der Vögel, der Wohlgeruch der Pflanzen, alles was wir uns noch in diesen Wald hineindenken, geht spurlos an seiner kleinlichen Seele vorüber. Das Geschäft und nur das Geschäft liegt ihm im Sinn. Sein Vorgesetzter braucht nicht zu besorgen, daß ihn die Phantasie zu Irrgängen in diesem Hain verleiten werde: nein, er steht bei keinem Vogelnestchen, er steht vor keiner Blume still und verliert sich in Träumereien. Nicht wird er ein Liedchen summen oder Reime schmieden und so die Zeit vertrödeln. Sollte sogar verspäteter Waldmeister noch am Wege sprossen, auch das wird ihn nicht zerstreuen, denn wohl nie hat er in Jugendtagen mit frohen Gesellen den herzerfreuenden Maitrank gebraut. Oder sollte etwa ein Kummer, und darauf deutet vielleicht der Florstreifen am Hut, und wenn wir recht zusehen, auch in etwas der Blick, ihn unempfindlich für die Freuden eines Waldspaziergangs machen? Wie dem auch sei, man geht gewiß nicht fehl, wenn man auf den kleinen Alten den Spruch anwendet: „Arbeit und Noth war sein täglich Brod". Und mit der Arbeit hat er es wenigstens dahin gebracht, daß er einen guten Rock auf dem Leibe, solide Stiefeln an den Füßen, und einen däftigen Regenschirm in den Händen hat, der zwar nicht durch seine elegante Façon glänzt, dafür aber als tüchtiger Spazierstock dienen kann. Auch das Vertrauen seines Herrn besitzt er, denn das sagt uns das Aktenbündel, welches er unter dem Arme trägt, und das er gewiß sorglich behüten und gewissenhaft nutzen wird. Mißachten wir denn den kleinen Philister nicht, wünschen wir ihm vielmehr alles Heil auf seinem Wege und nach glücklich vollbrachtem Geschäft sichere Rückkehr durch den Wald in seine staubige Aktenstube, die ihm die ganze Welt bedeutet. O. A.

* **Die Lautenspielerin von Leopold Müller.** Wir haben des anmuthigen Bildes, das in der trefflichen Radirung von Klaus den Lesern heute vorliegt, schon vor zwei Jahren Erwähnung gethan, als es im Wiener Künstlerhause zuerst ausgestellt war. Die Reproduktion, welche den zarten Schmelz der Farbenwirkung nur andeutungsweise wiederzugeben vermag, soll die damals versuchte Beschreibung (Kunst-Chronik IX, 492) ergänzen und das Publikum mit dem begabten Künstler näher bekannt machen, der in der Wiener Kunstwelt eine hervorragende Stellung einzunehmen berufen ist. Leopold Karl Müller ist 1834 in Wien geboren und auf der dortigen Akademie unter Direktor Ruben gebildet. Er war Jahre lang als Zeichner für ein Wiener Witzblatt beschäftigt, wußte sich jedoch, durch die flüchtigen Tageserfolge nicht befriedigt, von dieser aufreibenden Thätigkeit loszumachen und warf sich mit erneutem Eifer auf das Studium der Malerei. Wiederholte Reisen nach Venedig und Aegypten boten seinem koloristisch fein entwickelten Sinn die erwünschten Stoffe dar, die er in figurenreichen Genre- und Landschaftsbildern dem Publikum auf den Ausstellungen der letzten Jahre vorführte. Gegenwärtig ist der Meister mit einer großen Komposition ähnlicher Art im Auftrage des k. k. Unterrichtsministeriums beschäftigt. Die von uns reproducirte Lautenspielerin (Eigenthum des Hrn. H. O. Miethke, welcher die Reproduktion freundlichst gestattete) befindet sich nebst drei anderen Bildern von Müller auf der historischen Ausstellung der Wiener Akademie.

* **Landschaft mit einem Bache, von Jacob Ruysdael.** Waagen (Kunstdenkm. in Wien I, S. 255) nennt das in unserer Radirung wiedergegebene Bild der Lamberg'schen Galerie mit Recht „in Erfindung, Wirkung und Machwerk höchst ausgezeichnet." — Die mit Eichen besetzten Anhöhen rechts und links von dem Bache lassen in der Mitte einen Ausblick offen in die von blauen Bergen abgeschlossene duftige Ferne. Von besonderer Schönheit der Komposition ist das aufziehende Gewölk, durch welches der kräftig blaue Himmel hindurchbricht. Im Mittelgrunde, rechts von der Holzbrücke, bildet das von einer breiten Lichtmasse erhellte Sandsteinufer den Hauptmotor des Effekts. Die Malerei ist in den meisten Theilen wie unmittelbar nach der Natur gemacht, von großer Bestimmtheit der Zeichnung und klarer Farbe. Kleine Figürchen am Waldabhange rechts, auf der Brücke und auf dem links hinführenden Wege beleben die Scene. Das Bild ist vortrefflich erhalten. Im Vordergrunde, rechts von den zwei Enten, steht des Meisters bekannte Signatur (Schwemminger's Kat., 1. Aufl., Nr. 440.) — Auf Leinwand. — H. 56,5; Br. 83 Centim.



Jac. Ruisdael pinx. A. Peisker sculps.

LANDSCHAFT MIT EINEM BACH.

Das Original in der K.K. akadem. Galerie zu Wien.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig. Druck von Fr. Felsing in München.





Leop. Müller p. J. Klaus sc

DIE LAUTENSPIELERIN

Druck v. Fr. Felsing München



Peter Paul Rubens.*)

Geboren am 29. Juni 1577 zu Siegen, gestorben am 30. Mai 1640 zu Antwerpen.



Wie die vierte Säkularfeier der Geburt Michelangelo's im Jahre 1875, so ist die dritte Säkularfeier von Rubens' Geburt ein echt nationales Fest für seine Landsleute, ein internationales für alle Künstler und Kunstfreunde der gebildeten Welt. Seine künstlerische Kraft und Eigenthümlichkeit ist auf dem Boden des heimischen Volksthums erwachsen, seine Schöpfungen gehören aber zugleich dem ganzen Europa an, und zwar heute in demselben Maße, wie zu seiner eigenen Zeit. Er war ein Meister, bei welchem die Kunst in ihrem universellen Charakter auftrat, und bei dem die Universalität geistiger Anlage und Ausbildung das Maßgebende war. Von diesem Gesichtspunkt muß man ihn auffassen, auch dann, wenn man ihn wesentlich in seiner Eigenschaft als Maler würdigen will, wie wir uns das hier zur Aufgabe gesetzt haben.

Rubens war vielleicht in erster Linie Maler, aber gleichzeitig auch Architekt und, wenn auch nicht selbst in der Plastik thätig, so doch Lehrmeister von Bildhauern, wie des Lucas Faidherbe, an den sein letzter Brief gerichtet ist. Die Allgemeinheit seines künstlerischen Verständnisses wird durch die Art, wie er sammelte, die Werke des Alterthums, der verschiedensten Richtungen in der Renaissance Italiens, der ältern niederländischen Schule in seinem Hause vereinigte, bezeichnet. Dabei war er ein wissenschaftlich denkender, in archäologischer Forschung heimischer Geist. Seine Briefe, namentlich die an Peiresc und Pierre Dupuy, athmen ein Interesse und eine persönliche Theilnahme an der Alterthumsforschung, wie sie einem wissenschaftlichen Fachmann, der ausschließlich in diesen Dingen lebt, entsprechen würden. Er sprach und schrieb das Lateinische, aber auch die wichtigsten neueren Sprachen des gebildeten Europa. Ein vollendeter Weltmann, edel in seiner körperlichen Erscheinung, vornehm in Auftreten und Charakter, anziehend im Gespräch und anmuthig im Umgang, wie das Peiresc ausdrücklich in einem Brief an Gevaerts rühmt, blieb er Zeit seines Lebens eine Natur von echt bürgerlicher Tüchtigkeit. An

*) Der zweiten Hälfte dieses Aufsatzes, welche im nächsten Hefte folgt, wird eine von Hrn. Adalbert Franz in Wien angefertigte Heliogravure nach dem von Pontius gestochenen Porträt des Meisters von van Dyck beigegeben. Den zu Grunde liegenden Abdruck verdanken wir der Güte des Herrn Artaria in Wien.

den Höfen beliebt, als Künstler und eine Zeit lang als Staatsmann mit ihnen in Beziehung, wahrte er sich dennoch seine Unabhängigkeit. Ueberall stand er auf den Höhen des Lebens und nahm an allem Großen, was die Zeit erfüllte, Theil.

Die Hauptsache aber blieb, daß alle Kräfte seiner reichen Natur in einem harmonischen Gleichgewicht standen. In dieser Universalität der geistigen Anlagen wie in der Harmonie seiner Entwickelung ist Rubens den großen Meistern der italienischen Renaissance, Lionardo, Michelangelo, Raffael, verwandt. Und in der That fühlten sich die Höchstgebildeten seiner Zeit mit der Renaissanceperiode in geistigem Zusammenhang, sie glaubten in der ungebrochenen Tradition derselben zu leben und waren im Bewußtsein einer ganz auf das Alterthum gegründeten Bildung. Der Fernerstehende sieht freilich bei geschichtlicher Betrachtung den Unterschied in der Geistesrichtung beider Perioden, und auch schon Rubens selbst redete in einem lateinischen Briefe über das Studium der antiken Plastik von „den Zeiten des Irrthums, in denen wir leben".

Der Barockstil des 17. Jahrhunderts ist, wenigstens für Baukunst und Skulptur, eine Entartung des Renaissancegeschmacks. Mühelos im Besitz einer ererbten, ausgebildeten Formensprache strebte das lebende Geschlecht nach einer Bereicherung und Steigerung des Eindrucks. Ueberliefert waren die aus dem Alterthum geschöpften architektonischen Formen der Renaissance, man behielt sie bei, nur bildete man sie im Einzelnen voller, kräftiger, reicher, oft bis zum Schwülstigen, man häufte sie in der Zusammenstellung bis zum Prunkvollen und Ueberladenen. Auch Rubens steht, wo er baut, unter der Herrschaft des Barockstils, das zeigen die Abbildungen seines Hauses, wie der nach seinen Plänen gebauten Jesuitenkirche in Antwerpen, die Triumphbögen für den Einzug des Cardinal-Infanten Carl Ferdinand (1635). Als Vorbilder für seine Landsleute hat er seine Aufnahmen genuesischer Paläste herausgegeben.

Auch in der Malerei der Barockzeit finden wir eine Bereicherung der künstlerischen Sprache, nur daß sie hier besser berechtigt ist und nicht von vornherein zur Ausschreitung führt. Die Malerei ist die eigentliche Kunst dieser Epoche, auch die anderen bildenden Künste reißt sie in ihrem Gefolge mit sich fort, das Malerische kommt in den Werken der Plastik wie der Baukunst zur Geltung, in denen Alles auf mächtige Effekte bei bestimmten Ansichtspunkten berechnet ist.

Die Malerei hatte sich von allen bildenden Künsten am spätesten entwickelt, sie war vor dem Abschluß des Mittelalters nie über eine primitive Ausdrucksweise hinausgekommen und hatte bis dahin ihr eigentliches Gebiet und ihre Darstellungsmittel nicht verstanden. Aber selbst in der italienischen Renaissance hatte sie trotz ihrer glorreichen Schöpfungen sich noch keineswegs alle ihre Mittel zum Bewußtsein gebracht. Damals herrschte in den größten Werken der florentinisch-römischen Schule wesentlich noch die architektonische Symmetrie des Aufbaues. Ihre mächtigsten Gestalten, diejenigen Michelangelo's, sind plastisch gedacht, in die Sprache der Malerei nur übertragen. Auch wo die Umrisse als solche nicht mehr sichtbar hervortreten, bleiben sie, wie bei Raffael, das Bestimmende in der Anordnung, und auch wo die volle theoretische Herrschaft über die Perspektive gewonnen und glänzend dargethan ist, scheint der flächenhafte Eindruck nicht überwunden, die Kompositionen erscheinen doch noch wie mit Einem Auge gesehen.

Schritte in das eigentlich Malerische geschehen allerdings auch schon während der ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts, aber nicht im Centrum des italienischen Kunstlebens, sondern in seitwärts stehenden oberitalienischen Schulen. Correggio bricht die

hergebrachte Symmetrie des Aufbaues, er mindert durch die Beobachtung der Luftperspektive, durch wirkungsvollen Einfall des Lichtes, dem tiefe Schatten und Reflexe gegenüberstehen, den Eindruck des Flächenhaften, giebt den Gestalten eine körperliche Existenz im Raum. Aber statt den spezifisch malerischen Ausdrucksmitteln die anderen Mittel der Darstellung zu fügen, steigert er diese mit jenen. Eine auf die Spitze getriebene Bewegtheit beherrscht die Komposition wie die Empfindung, kühne Stellungen, fortwährende Verkürzungen einzelner Körpertheile und Gestalten halten das Momentane, Vorübergehende fest; sinnliche Erregtheit allein giebt in seinen Werken den Ton an, löst die Würde der Charaktere, wie die Energie der Handlung auf.

Anders verfahren die Venetianer; für ihre Anschauung ist die Wirklichkeit vollkommen aufgehoben in dem farbigen Schein. Die Farbe ist in ihren Werken das allein Bestimmende, ihr ordnen alle anderen künstlerischen Mittel sich unter; die Meisterschaft im Helldunkel dient nicht zu frappanten Beleuchtungseffekten, sondern wesentlich nur zum klaren Sondern der Massen und zum Unterordnen des Nebensächlichen. Motive kühner Bewegung, starke Verkürzungen, welche die Virtuosität der Zeichnung offenbaren sollen, vermeiden sie eher. Nur ausnahmsweise kommen Momente bewegten dramatischen Lebens bei Tizian vor. Scenen ruhigen Daseins entsprechen den venetianischen Meistern vor allen, diesem Bereiche gehören meistens selbst die figurenreichen Kompositionen des Paolo Veronese an. Es überwiegen die Situationen träumerischer Passivität und lässigen Genusses.

An die Venetianer knüpft Rubens zunächst an, sie werden für seine rein malerische Anschauung bestimmend. Aber er gewinnt zugleich den echt heimischen, volksthümlichen Realismus wieder, von dem seine niederländischen Vorgänger sich großentheils abgewendet, und steckt sich in der Kühnheit der Komposition, in der Herrschaft über die Formen, in der Schilderung bewegten Lebens nicht niedrigere Ziele, als die großen Meister der florentinisch-römischen Kunst.

Schon vorher hatten auch in Italien Bestrebungen begonnen, dem seit Mitte des 16. Jahrhunderts herrschenden Manierismus, einer formengewandten, aber äußerlichen, von bloßer Angewöhnung bestimmten Produktion ein Ende zu machen, an die großen Richtungen der Renaissance anzuknüpfen, die Vorzüge der verschiedensten unter ihnen zu verschmelzen, doch dabei vorzugsweise von jenen zu lernen, welche das eigentlich Malerische betonten. Das versuchte die Akademie der Carracci in Bologna, die auf strenge Zucht, auf ernstes und selbständiges Studium ausging. Für die malerische Komposition war besonders Correggio auf diese Schule von Einfluß, aber sie hatte zugleich für andere Meister der besseren Zeit ein Auge und nahm eine eklektische Haltung diesen gegenüber ein. Trotz unverkennbaren Aufschwungs lassen aber die Werke der Carracci und ihrer Genossen uns kühl wegen des doctrinären Zuges, der ihnen anhaftet; die volle Unbefangenheit in der Auffassung des Lebens fehlt ihnen. Der Realismus, das kecke Ergreifen der Wirklichkeit tritt damals auch in Italien auf, aber bei einer ganz anderen Künstlergruppe, die jenen schroff gegenübersteht, bei den Naturalisten, deren Haupt Michelangelo da Caravaggio ist. Ihr Realismus ist ein gemein-sinnlicher, der sich bis zum Brutalen steigert; der Schein des Körperhaften, unmittelbar Gegenwärtigen, den sie durch geschlossenes Licht zu frappanter Wirkung zu bringen wissen, ist ihnen Alles. Bei den Italienern trennt sich das, was zusammengehen und sich ausgleichen sollte; hier mangelt Geist und Adel, dort Freiheit und Naivetät, auf beiden Seiten fehlt Harmonie und Gesundheit. Die Periode des Humanismus war eben vorbei, die naive Lebensfreude der

Renaissance war durch die kirchliche Reaktion gebrochen. Wenn auch die Persönlichkeiten der einzelnen Meister hier nicht minder scharf als in der italienischen Renaissance oder in den Niederlanden hervortreten, so sind sie doch keine freien Menschen von vollendeter Harmonie der Bildung, sondern Charaktere wie der Raufbold Michelangelo da Caravaggio, der Spieler Guido Reni, der eitle, abenteuerliche Sonderling Salvator Rosa, alle von einer bestimmten Leidenschaft regiert und daher zerrissene Naturen, unter ihnen aber nirgends ein so in sich einiger Mensch wie Rubens, den sein Korrespondent Sir Dudley Carleton den Fürsten der Maler und der Gentlemen nennen konnte.

Im Jahre 1598 war Rubens Meister der St. Lucasgilde in Antwerpen geworden, im Mai 1600 trat er seine Reise nach Italien an Was er schon vor dieser Reise leisten konnte, zeigt sein Bild der Dreifaltigkeit (Antwerpen, Museum), effektvoll komponirt, dreist in der Charakteristik, nur mit einer Verkürzung des Christuskörpers, die fast aufdringlich wirkt, voll Bravour im Machwerk, aber im Ton weit schwerer als spätere Werke. Es erinnert vielleicht noch mehr an die derbe Tüchtigkeit von Rubens' erstem Meister, Adam van Noort, als an die elegante, conventionelle Manier seines zweiten Lehrers, des feingebildeten und theoretisch erfahrenen Otto Vaenius. Mochte Rubens aber von beiden lernen können, so gehören sie doch einer unerquicklichen Periode der niederländischen Kunst an, in welcher die Aufnahme italienischen Stils als eines Modeartikels die gesunde heimische Anschauung verdrängt hatte. Nur im Bildniß, in den Schilderungen aus dem heimischen Volksleben, in den Anfängen der Landschaft hatte der alte vaterländische Realismus sich erhalten, hier hatte er gezeigt, daß noch ein entwickelungsfähiger Keim vorhanden war, aber die Kirchenbilder, die klassisch-mythologischen Darstellungen mit nackten Figuren gingen in Schwulst, prahlerischer Gespreiztheit und Kälte auf. Erst ein neuer Aufschwung, der mit Rubens beginnt und ganz auf ihm beruht, macht dem ein Ende. Auch Rubens studirte die Italiener, aber gründlicher als seine Vorgänger, bei seinem achtjährigen Aufenthalte in Italien (bis 1608). Er hatte ein offenes Auge für Alles, was er vorfand, studirte die früheren wie die gegenwärtigen Meister.

In seinen Kopien, die meist freie Reproductionen sind, arbeitete er vorzugsweise nach den Venetianern, aber auch nach dem älteren, strengen Andrea Mantegna, wie eine Nachbildung von dessen Triumphzug des Cäsar (London, National-Galerie) zeigt, und nach dem kecken Naturalisten Michelangelo da Caravaggio, der grade in Rom eine künstlerische Umwälzung herbeigeführt hatte. Die Liechtenstein-Galerie in Wien bewahrt Rubens' kleine Kopie nach dessen Hauptwerk, der unheimlich-phantastischen Bestattung Christi. Rubens erkennt jede dieser Richtungen in ihrem Wesen, ihrer Berechtigung, aber er mißt sie zugleich alle von dem künstlerischen Standpunkt aus, den er selbst einnimmt. Er ist kein Eklektiker, wie die akademisch gebildeten Maler in Italien, sondern bleibt immer er selbst, wie viel er auch gelernt hat. Seine kosmopolitische Bildung ist gesund, weil sie eine echt nationale Bildung zur Voraussetzung hat.

Er bleibt durchaus niederländisch, vlämisch, wenn man will, in seiner Auffassung; derb vielleicht, aber wahr, kraftvoll, herzhaft, freudig. Und zugleich bezeichnet sein künstlerischer Stil einen neuen Aufschwung des vlämischen Geistes. Aus einem Dasein in trägem Genuß war das niederländische Volk aufgerüttelt worden durch die Nothwendigkeit, für die höchsten idealen Güter, für bürgerliche und religiöse Freiheit einzutreten. Aus diesen Freiheitskämpfen wuchs die wieder ganz von nationalem Geist erfüllte Kunst des 17. Jahrhunderts hervor. Selbst den unterliegenden südlichen Provinzen kam der Kampf zugute,

denn in ihnen war wieder das Gefühl der eigenen Kraft erwacht, das sich da regte, wo es ihm vergönnt war, in der bildenden Kunst.

Gleich nach seiner Heimkehr von Italien malte Rubens den Altar für die Brüderschaft des heiligen Ildefonso (Wien, Belvedere) und zeigte schon hier seinen Stil und sein Können in vollster Ausbildung; 1610 erhielt er den Auftrag für die berühmte Kreuzaufrichtung, 1611 den für die Abnahme vom Kreuz, beide jetzt in der Kathedrale zu Antwerpen. Von nun an aber schlägt er keine neuen Bahnen mehr ein, man kann nicht mehr von einer weiteren Entwickelung reden. Was er will und erstrebt, steht fest, seit er wieder dem Vaterlande angehört. Wir finden in der Folge bei Rubens kein Experimentiren, aber auch kein Nachlassen der Kraft. Sein Vortrag wird in der letzten Zeit vielleicht noch kecker und breiter, aber seine künstlerischen Prinzipien erfahren keine Aenderung. Es ist schwierig, seine Werke zu datiren, wenn ihre Entstehung nicht etwa urkundlich feststeht. Wenn sie sich von einander an künstlerischer Qualität unterscheiden, so liegt dies wesentlich stets an dem größeren oder geringeren Grade seiner eigenhändigen Arbeit.

Man kann mindestens 1400 Gemälde von seiner Hand zählen, unter ihnen viele von riesigem Umfang, sogar manche, die aus mehreren Einzelbildern bestehen. Bei solchen war die Mitwirkung von Gehilfen geboten; auch Künstler, die bereits über seine Schule hinausgewachsen waren, zog er zur Mitwirkung heran, aber er wußte ihrer immer Herr zu bleiben, sie streng bei seinen Intentionen festzuhalten und dann durch die Arbeit weniger Tage das von ihnen ausgeführte Werk zu dem seinigen zu stempeln.

Für eine gedrängte Charakteristik des Meisters ist es daher weniger nöthig, streng geschichtlich seine Laufbahn weiter zu verfolgen, als vielmehr sein Schaffen im Ganzen zu überblicken und eine Analyse seiner künstlerischen Grundsätze zu versuchen.

Sein Prinzip, die Grundlage seiner Auffassung, ist der Realismus. Indem er diesen in voller Macht hervortreten läßt, bleibt er den Traditionen altvlämischer Schule treu, nur daß er sie dem modernen Stil gemäß entwickelt. Bei den alten flandrischen Meistern war, wie Schnaase ausführt, „das Bild durchaus ein Stück der gesammten Welt", alles Einzelne war mit derselben Schärfe und Ausführlichkeit behandelt, der Schauplatz war ebenso wichtig wie die Handelnden. Bei Rubens aber tritt die ausgesprochene Sonderung in Hauptsache und Beiwerk ein. Will er Landschaften darstellen, so malt er sie besonders und ordnet ihnen die Staffage unter, bei Figurenbildern aber kommt Alles auf die Menschen an, nur in breiter, leichter Andeutung wirkt die Umgebung als Hintergrund mit. Alles ist von einem bestimmten, frei gewählten Standpunkt aus gesehen, das Auge hat nicht das Einzelne für sich und in der Nähe zu prüfen. Die Komposition baut sich nicht in architektonischer Regelmäßigkeit und Symmetrie auf, statt eines Rhythmus der Linien ist der Rhythmus der Massen bestimmend. Aus Massen, die drei Dimensionen haben, besteht das Ganze, die Tiefe des Raumes kommt zur Geltung. Mehr als alle früheren Meister giebt uns Rubens eine Ahnung von stereoskopischem Sehen, und dazu dienen ihm nicht nur Lichtführung und Luftperspektive, von denen wir noch reden werden, sondern auch die Anordnung selbst, das sich Decken, theilweise zur Geltung Kommen, gegeneinander sich Absetzen der Formen und Gestalten. Kein Künstler hat je in dem Maße verstanden, die gegebene Bildfläche vollständig zu füllen, auf so verschiedenen Plänen die Figuren sich entfalten zu lassen.

Im Geist des Barockstils liegt das Aufbieten eines großen Apparats; den Architekten

der Zeit wirft Burckhardt das Komponiren in einem fortwährenden Fortissimo vor. Etwas davon zeigt auch die malerische Komposition bei Rubens, sie neigt sich zur Ueberfülle, sie läßt starke Ausladungen wiederkehren, oft das Massenhafte vorherrschen. Macht man aber der Barockarchitektur mit Recht zum Vorwurf, daß sie das Detail vernachlässige, so ist Rubens als Maler von dieser Schwäche frei. Er scheint vielleicht manchmal flüchtig, selbst derb im Einzelnen, und doch herrscht auch hierin die feinste künstlerische Ueberlegung, das Detail wird nur soweit untergeordnet, wie es die ungetheilte Wirkung des Ganzen verlangt.

In der Zeichnung ist er ganz seiner Sache Herr, er besitzt eine gründliche Kenntniß vom Bau des Körpers, hat alle Probleme der Bewegung studirt, wendet die schwierigsten Verkürzungen an. Dadurch ist er den Venezianern unendlich überlegen, aber auch von Michelangelo, dessen Formauffassung von Einfluß auf ihn war, unterscheidet er sich dadurch, daß mächtige Formen, großartige Motive der Bewegung niemals sein eigentliches Ziel sind, sondern daß sie ihm nur als Mittel zum Zweck, die dem Ganzen dienen, gelten, daß nichts isolirt und plastisch wirkt, sondern alle Motive in einander greifen und zu einem unvergleichlich malerischen Eindruck verschmelzen.

Die Gestalten selbst faßt Rubens anders auf als die Italiener der Renaissance. Bereits Schnaase hat in den Niederländischen Briefen den Unterschied seines Stils und des ihrigen mit Rücksicht auf den Typus der Köpfe analysirt. Der Typus, welcher an den des klassischen Alterthums erinnert, hat einem neuen Platz gemacht. Die Stirn wölbt sich kühner, die Brauen sind stärker gebogen und rücken näher zusammen. In Folge davon ist der Rücken der Nase schärfer, ihre Biegung ist lebhafter, die Nasenflügel, statt sanft abzufallen, öffnen sich „wie von einem Hauche des inneren Lebens bewegt". Die Augen sind größer, die Wangen fleischiger und voller, die Oberlippe ist kühner geschwungen. Jeder einzelne Theil des Gesichtes setzt sich stärker gegen den andern ab; überwiegt bei den Italienern die harmonische Ruhe, so athmet hier mehr Energie und Lebensgefühl. Rubens giebt überall Seine Menschen, aus der Welt geschöpft, die Ihn umgab, in voller Unmittelbarkeit und Natürlichkeit. Aber es sind auch nicht mehr die scharf geschnittenen, ganz individuellen Gestalten der älteren Niederländer; schon in ihrer Bildung kommen die Charaktere der bestimmten Handlung oder Situation entgegen, von der sie sich demnach williger durchdringen lassen.

Völlig individuell weiß Rubens im Porträt zu sein, sonst ist bei ihm eher die Wiederkehr bestimmter Gesichtsbildungen häufig, die nämlichen bärtigen Köpfe mit den leuchtenden Augen, die jugendlichen Männer mit dem ritterlich heroischen Ausdruck, die schönen Weiber mit blondem Haar, gerötheten Wangen und frohem Lächeln treffen wir immer auf's Neue in seinen Kompositionen. Das Gefühl kräftigen physischen Daseins geht eben durch seine Menschen hin dem Sinnlichen zuliebe dämpft sich das Individuelle, es darf nur bis zu einem bestimmten Grade in den Köpfen zur Geltung kommen, weil das Leben des ganzen Körpers entschieden mitspricht.

Dieser steht in seiner Bildung mit der Bildung des Kopfes in vollstem Einklang, die Gestalten sind fleischig, kräftig im Bau, in den Formen stärker gerundet. Aber ihre Sinnlichkeit ist nicht brutal und gemein, wie bei Caravaggio, nicht affektirt und süßlich, wie bei Guido Reni, sondern immer naiv. Sie dominirt, wenn der Gegenstand das mit sich bringt, aber sie weiß sich in anderen Fällen auch dem geistigen Leben, der Aktion zu fügen und dient alsdann dazu, den ganzen Menschen unbefangener von der Aktion durchdrungen zu zeigen.

Diese Meisterschaft in der Auffassung des sinnlichen Lebens befähigt Rubens auch, das Nackte darzustellen, ihn zuerst von allen Künstlern der germanischen Welt. Seine nackten Figuren sind keine entkleideten Modelle, die nach Vorschrift dastehen, wie Adam und Eva von den van Eyck bis zu Dürer, sie sind keine Experimente nach italienischem Vorbild, gequält und affektirt, um der Mode zu genügen, wie bei den niederländischen Manieristen, sondern sie fühlen sich frei und wohl so wie sie sind; anders gebildet als die Gestalten der klassischen Welt, theilen sie doch die harmonische Sicherheit der Existenz, den unwillkürlichen Gebrauch der Glieder mit diesen.

Damit hatte Rubens, indem er ganz vaterländisch in der Auffassung blieb, doch zugleich den entscheidenden Schritt über die Schranken heimischer Kunst hinaus gethan. Die altflandrischen Gestalten sind an individueller Wahrheit und Echtheit unübertroffen; sie *sind*, aber sie *benehmen* sich nicht. Demüthig stehen sie da, zu schüchtern oft, um froh zuzugreifen zur That, von der Leidenschaft, wo diese eine Stelle findet, mehr überwältigt als durchdrungen. Auch noch bei Dürer, der persönliche Freiheit des Entschlusses und kräftige That darzustellen versteht, hindern eckige, steife und befangene Züge ihren vollen Durchbruch in der äußeren Erscheinung. Die natürliche Leichtigkeit des Auftretens und sich Gebens, wie sie die südlichen Völker, namentlich die Italiener besitzen, liegt den Germanen von Hause aus fern. Die niederländischen Manieristen erkannten diese Grenzen ihres Naturells und wollten sie durch die Aneignung einer fremden Bildung übersteigen, brachten es aber bei ihrer Aeußerlichkeit nur zu einem angelernten, gespreizten Wesen. Erst Rubens wußte sich eine Bildung anzueignen, die kein bloßer Firniß, sondern eine Entwickelung seines natürlichen Wesens war. Spuren eines conventionellen Benehmens, wie es die gute Gesellschaft sich hatte einstudiren lassen, kehren auch in seinen Bildern mitunter wieder, doch nie so aufdringlich, wie in dem heidnischen oder christlichen Olymp der italienischen Akademiker. Wo man solche Züge bei ihm findet, sind sie ein Niederschlag der Zeitrichtung, über die er nicht völlig hinaus kann. Wo aber sein künstlerisches Bewußtsein wahrhaft zum Durchbruch kommt, arbeitet er dem Conventionellen kühn entgegen, und so läßt er seine Gestalten eher zu derb, mit gebogenen Knien auftreten, zu große Schritte thun, zu dreist zugreifen. Statt äußerlicher Mimik haben wir bei ihm wirkliche Handlung, sein Pathos ist ergreifend, weil nicht angenommen sondern echt, aus dem ganzen Menschen herausgewachsen. Er ist der mannigfaltigsten Abstufungen des Ausdrucks fähig, der Wärme, der Kraft, des Feuers, auch der Zartheit. Nur alles Sentimentale bleibt ihm fremd, und das Geistige des Menschen ist bei ihm nie von dem Sinnlichen getrennt.

Versucht man aber auch, die eigenthümliche Formauffassung von Rubens zu analysiren, so hat man doch dazu nur ein bedingtes Recht, denn in seinen Bildern zeichnet er eigentlich nur, indem er malt, auch die Form existirt bei ihm nur in der Farbe. Seine Auffassung ist eine wesentlich koloristische. Die neuen rein malerischen Richtungen hatten das Prinzip zur Geltung gebracht, daß das Gemälde nicht in einer Umrißzeichnung bestehe, die von Lokalfarben in harmonischer Vertheilung gefüllt ist, sondern daß es von vornherein farbig empfunden zu sein habe. Aus dieser einen Erkenntniß ergab sich die weitere, daß die Malerei nicht sowohl mit Farben zu thun habe, welche den Objekten anhaften, als vielmehr mit dem Ton, mit den Modifikationen und Abstufungen der Farbe, wie sie sich aus der Beleuchtung, den Schattenwirkungen, der Trübung durch Luftschichten zwischen den näheren und den entfernteren Gegenständen ergeben.

Rubens besitzt gründliche optische Kenntnisse, ihm steht die größte Meisterschaft in den Lichtwirkungen, die höchste Feinheit in der Luftperspektive zu Gebote. Aber er läßt die Farbe nicht blos im Ton aufgehen, weit weniger als die Venetianer, oder in seiner eignen Zeit die Holländer. Von der ruhigen Schönheit der Lokalfarbe, wie sie die altflandrische Schule ausgebildet, von ihrer Mannigfaltigkeit und satten Pracht bewahrt er soviel, wie sich irgend mit dem modernen malerischen Stil verträgt. Er erreicht dies, indem er ein gleichmäßiges aber strahlendes Licht in seinen Bildern annimmt. Das Helldunkel wendet er meist nur an, um Einzelnes unterzuordnen, die Gruppen gegeneinander abzusetzen, er hält die Lichtmasse energisch zusammen, um die Hauptmasse in der Komposition entschiedener hervortreten zu lassen. Solche Anwendung geschlossenen Lichtes wie bei Caravaggio ist, obwohl er nach diesem studirt hat, seine Sache nicht. Er geht nicht darauf aus, seine Figuren aus unheimlichem Düster schneidig herauszuheben, bei ihm ist die Farbe nicht „in den Kampf der Affekte mit hineingezogen", wie das Kugler von den italienischen Naturalisten sagt. Rubens ist da in seinem Elemente, wo Alles freudig im Lichte athmet, eine heitere Tagesstimmung sich über das Ganze breitet. Er trägt satte, leuchtende Töne in ganzer Kraft auf, weiß ihren Glanz wie ihre Tiefe auf das Aeußerste zu steigern, wagt das Kühnste, weil er immer berechnet, wie in der Zusammenstellung der Töne der eine den andern modificirt. Sein Kolorit bleibt durchsichtig, auch die tiefsten Schatten sind farbig, nicht schwarz wie bei Caravaggio. So überwindet er die materielle Schwere, die dessen Malerei anhaftet. Ueppig, wie der Barockstil in allen seinen Erscheinungsformen, ist auch die Farbe bei Rubens, aber blühend und gesund, und durch die goldige Lichtfülle, in der sie fluthet, steigert sich ihre Wirkung bis in das Zauberische.

Rubens ist fähig, alle Stoffe charakteristisch und prächtig wiederzugeben, die glanzvollen Seidengewänder der Personen, die Sammethaut der Thiere, den schimmernden Marmor in der Architektur des Hintergrundes, das Feste und Körperhafte, wie die duftige Wolke, die sich in der Höhe ballt. Aber von einem Ausgehen auf den Prunk mit Kostümen, mit Prachtgefäßen, wie bei Paolo Veronese, ist bei ihm keine Rede, Alles ist organisch dem Gesammtton gefügt. Bestimmend in der ganzen Haltung ist meist der Fleischton. Selbst bei Tizian erscheint das Fleisch nicht so gesund, von unmittelbarem Leben durchströmt. Rubens stuft den Ton des Fleisches wirkungsvoll ab nach Alter und Geschlecht, stellt den gebräunten Körper des älteren Mannes neben das lichte, zarte Inkarnat jugendlicher Weiber und reizender Kinder, geht in den Schatten mitunter bis zum Zinnober und gewinnt durch feine bläuliche Halbschatten den Uebergang zur höchsten durchsichtigen Klarheit im Licht. Der Fleischton ist meist selbst da maßgebend, wo das Nackte nicht gerade vorwiegt, und da das Inkarnat solche Rolle spielt, bewegt die Folge der Töne sich vorzugsweise in der Scala der warmen Farben, der jenes angehört.

Auch der Vortrag ist von dem der venezianischen Koloristen verschieden. Rubens malt alla prima, setzt gleich beim ersten Auftrag mit dem Pinsel die Farbe körperhaft und in derjenigen Wirkung hin, die sie bei dem Gesammteindruck hervorbringen soll. Pastos sind die Lichter aufgetragen, breit und keck stehen die Pinselstriche neben einander und verschmelzen sich erst bei dem Anblick von einer bestimmten Entfernung her. Im Studium der Venezianer hat er sich die höchste Meisterschaft in der Anwendung der Lasuren angeeignet, aber diese bilden nicht das Wesentliche seines malerischen Vortrags, sondern er wendet sie diskret an, um gelegentlich durch zart hingehauchte, durchsichtige Töne das zu Lebhafte zu dämpfen, feinere Uebergänge zu gewinnen, die Transparenz zu erhöhen.

Staunenswerth ist die Sicherheit und Macht der Pinselführung in Werken riesigen Umfangs, bei welchen der Meister überall der größten dekorativen Wirkung Herr ist; aber noch interessanter ist sein Vortrag in kleineren Gemälden, die er ganz eigenhändig ausgeführt hat, und bei denen es ihm auf die vollendete Durchführung als solche ankam. Zu diesen gehören etwa die Beweinung Christi im Wiener Belvedere, die er auch ausnahmsweise mit seinem Namen und der Jahrzahl 1614 bezeichnet hat, die Amazonenschlacht in der Münchener Pinakothek, das Aufsteigen der Seligen ebenda und das Gegenstück hierzu, der Sturz der Verdammten, bei Herrn Suermondt in Aachen. Da zeigt Rubens, daß er auch fein und zart zu malen versteht, aber auch hier sind die Pinselstriche kühn hingesetzt, nirgends kommt eine emailartige Glätte vor, immer bleibt der Vortrag frei und leicht.

Seine größte künstlerische Eigenschaft endlich ist seine Erfindungskraft. Rubens ist immer ursprünglich in Allem, was er angreift, zeigt in der geistigen Auffassung jedes Vorwurfs dieselbe Leichtigkeit wie in der künstlerischen Behandlung. Jedem Gegenstande gewinnt er die malerische Seite ab, und wie sehr er ihn auch geistig verarbeitet, mit welchem Wissen und mit welcher Ueberlegung er auch an ihn herantritt, so wahrt er sich doch immer die Lust und Frische, die seinen Werken den Reiz des scheinbar Improvisirten verleiht. Kehren durch die Natur der Aufgaben auch dieselben Stoffe oft für ihn wieder, so wiederholt er sich doch eigentlich kaum, und ebensowenig hascht er nach neuen Motiven, aber jedesmal ist die Konception eine selbständige, ein unmittelbarer Erguß seiner Phantasie.

Vorzugsweise ist das Dramatische sein Gebiet; er kann wie Keiner Handlung und entfesselte Leidenschaft darstellen, das Augenblickliche packen, die Bewegung in ihrer äußersten Hingerissenheit festhalten. Aber auch ruhige Situationen, einfache Existenz weiß er zu geben; neben dem Gewaltigen und Großartigen ist auch das Heitere, Anmuthige ihm erschlossen. Sein Stoffgebiet aber ist unerschöpflich, alles irgend Darstellbare zieht er in seinen Bereich.

Alfred Woltmann.

(Schluß folgt.)



Die historische Kunstausstellung der Wiener Akademie.

Mit Illustrationen.

III.

Retrospektive Betrachtungen und Ausblicke in die Zukunft.

Von R. v. Eitelberger.

Ist die Ausstellung ein Bild der verschiedenen Stilrichtungen im Wiener Kunstleben der letzten zwei Jahrhunderte, so zeigt dieselbe nicht minder den Einfluß, welchen hervorragende Künstler auf die Entwickelung der Kunst genommen haben. Die Stilrichtungen sind eben nicht blos von principieller und doktrinärer Wichtigkeit; man interessirt sich für dieselben wegen der Kunstwerke, die während der Dauer ihrer Herrschaft geschaffen wurden, und das Kunstwerk selbst ist, welcher Stilrichtung es immer angehören mag, das Werk eines Künstlers; daher ist die Frage wohl berechtigt, ob in dem Wiener Kunstleben Künstler zu finden sind, welche bedeutend genug und würdig waren, eine hervorragende Stellung einzunehmen. Das Kunstleben gipfelt immer in den Künstlern; und so ist auch die Geschichte der Wiener Kunst in der Barockzeit, in der Zeit des Classicismus, der Romantik und des Naturalismus mit Namen wie Fischer v. Erlach, van Schüppen, Füger, Krafft, Führich, Gauermann, Waldmüller rc. verknüpft. Einige von diesen Wienern Künstlern haben die Kraft besessen, eine Schule zu begründen und sind im eigentlichen Sinne des Wortes als das anzusehen, was die Franzosen maîtres d' école nennen; Andere erweisen sich als selbständige Meister, deren Leistungen auf ihrem individuellen Talente beruhen, ohne daß sie Neigung hatten, eine Schule zu bilden. Für das Kunstleben sind beide Arten von hervorragender Bedeutung. Die ersteren nehmen allerdings in dem Gesammtleben der Kunst eine einflußreichere Stellung ein, weil der Umfang ihrer Wirksamkeit durch Schüler, welche sich ihnen anschlossen, an Bedeutung und Ausdehnung gewann. Das Wiener Kunstleben ist nicht mit einem solchen Uebermaße von geistigen Kräften ausgestattet gewesen, wie das Florentiner, Venezianer oder das Pariser, aber auch nicht so arm, daß man nicht mit gutem Grund auf einen großen Kreis von Vertretern beider Richtungen hinzuweisen hätte.

Als maître d' école ist jeder (akademische und nicht akademische) Künstler zu betrachten, der es nicht blos verstanden hat, seine individuelle Begabung durch seine Kunstwerke zu dokumentiren, sondern auch diese individuelle Richtung denjenigen Künstlern einzuimpfen, welche sich ihm angeschlossen haben. Die Kunstanschauungen dieser Meister setzen sich in der Schule fort, sie werden von den Schülern weiter ausgebildet und gehoben, oder auch umgekehrt dem Untergange zugeführt. Von diesen hervorragenden maîtres d' école sind jedoch diejenigen Künstler zu unterscheiden, welche Lehrer waren, Schulmeister im eigentlichen Sinne des Wortes. Die pädagogischen Verdienste derselben

sind nicht gering anzuschlagen; in der ganzen Zeit des Wiener akademischen Kunstlebens hat es eine Menge sehr achtbarer Künstler gegeben, die auf der Ausstellung kaum genannt werden, wie Gsellhofer, die Landschafter Mösmer und Steinfeld, der Bildhauer Bauer u. A. m., welche aber eminente Lehrer waren und sich durch ihre Lehrthätigkeit den Dank der Nachwelt erworben haben. Als ein maître d' école der romantischen Schule im eigentlichen Sinne des Wortes ist Josef Führich anzusehen, der eine Schule begründet hat, deren Wirksamkeit wir bis in die letzte Zeit verfolgen können, und aus welcher Adam Vogler, Ludw. Mayer, Dobiaschofsky, Rieser, Klein, Schönbrunner, Jobst u. A. m. hervorgegangen sind. Nicht bloß die Kraft der Erfindung, sondern auch die Energie seines Willens, die Tiefe seiner Weltanschauung und seine Ueberzeugungstreue waren es, welche eine zahlreiche Schaar von Kunstjüngern an seine Lehrstätte gefesselt hielten. Eine nicht minder eminente Kraft, jedoch in entgegengesetzter Richtung, war Waldmüller, der mit seiner Schule bis in die gegenwärtige Zeit hereinragt, wie dies die Bilder von Alois Schönn, Friedländer, Schams, Löffler und Riedel zeigen. Wieder nach einer anderen Richtung wirkte Carl Rahl', von dessen Bedeutsamkeit die akademische Ausstellung kein vollständiges Bild giebt; seine Schule lebt noch gegenwärtig in zwei Lehrern der Akademie, den Professoren Eisenmenger und Griepenkerl, außerdem in den Malern Josef Hoffmann, George Mayer, G. Gaul u. A. m. fort. Auch bei Rahl ist nicht die Kunstleistung als solche allein in Betracht zu ziehen, sondern die mächtige Künstlerindividualität und der hohe Grad von allgemeiner Bildung, die sich in seiner Person vereinigten und eine Anzahl von Kunstjüngern an ihn fesselten.

Unter denjenigen Künstlern, welche als eigentliche Leiter einer Schule zu betrachten sind, nehmen auch die Wiener Architekten der letzten Jahrzehnte eine hervorragende Stellung ein. Im Anfange dieses Jahrhunderts bis in die vierziger Jahre hat eine Wiener Architektur als Kunst kaum bestanden, und in den Zeiten, wo das Wiener Bauleben sich in engen bureaukratischen Schranken bewegte, konnten sich die Architekten nicht so weit Bahn brechen, daß eine derartige Schule hätte entstehen können. Aber bald hatte sich die Lage der Architekten wesentlich gebessert, bis endlich mit dem Jahre 1848 durch die lebhaftere Bewegung der jüngeren Generation der neue Geist zum Durchbruche gelangte. Pietro Nobile muß das Verdienst zugeschrieben werden, in der Akademie den künstlerischen Geist geweckt zu haben, denn die Werke, welche er selbst geschaffen hat, wie das Burgthor, der Theseustempel, die Antonius-Kirche in Triest, sind durchaus von vornehmem künstlerischem Geiste getragen.

Ihm folgten als Lehrer der Architekturschule in der Akademie Rösner, van der Nüll und Siccardsburg, drei Romantiker, von denen ersterer sich vorwiegend der kirchlichen Richtung zuwendete. Die beiden letzteren waren hochbegabte Männer, Künstler im eigentlichen Sinne des Wortes, die es auch verstanden haben, eine Schule zu bilden, die noch fortlebt in einer Reihe von ausgezeichneten Künstlern. Das Jahr 1848 war für die Architektur gewissermaßen ein Befreiungsjahr von den Fesseln der Bureaukratie; der Bau der Altlerchenfelder Kirche ist ein Denkzeichen dieser neuen Bewegung. Von dieser Zeit an wurde der Architektur ein größerer Spielraum zu freierer Entwickelung eingeräumt, und so konnten die Meister der heutigen Generation ihre große Lehrthätigkeit entfalten und eine Schule bilden; es sind dies Theophil v. Hansen, Friedr. Schmidt und Heinrich v. Ferstel. Heute bereits begegnet man in den Räumen der akademischen Ausstellung tüchtigen Werken, die aus den Schulen der genannten drei Architekten hervorgegangen sind, und von welchen

einige vorwiegend der antiken Richtung, andere speziell der gothischen, und wieder andere vorwiegend der Renaissance angehören.

Neben diesen Künstlern, welche eine Schule bildeten, kommt noch eine Reihe anderer in Betracht, die als selbständige Meister gelten können. Jeder Künstler hat mehr oder weniger den Wunsch, seine individuelle Anschauung über Kunst und Leben zum Ausdruck zu bringen, aber nur wenigen gelingt es, dieses Ziel zu erreichen. Je kräftiger eine Individualität ist, je selbständiger der Künstler fühlt und denkt, je größer seine Kraft ist, seinen Gedanken und Vorstellungen Ausdruck zu geben, desto berechtigteren Anspruch hat er, als Meister zu gelten. Die historische Ausstellung bietet eine Reihe von Meistern, deren Werke ebenso interessant sind, wie ihr ganzer Bildungsgang und ihr Leben. Man müßte eine eingehende Geschichte der Wiener Kunst schreiben, wenn man mit annähernder Vollständigkeit alle Künstler anführen wollte, die eine solche hervorragende selbständige Geltung beanspruchen können, und es mögen daher nur einige wenige Beispiele angeführt werden, um diese Kategorie von Künstlern, welche sehr oft gerade die Träger des künstlerischen Fortschrittes sind, zu charakterisiren. In die Reihe dieser Künstler würde man zu rechnen haben: Friedrich Amerling, Gauermann, Fendi, Kriehuber, Rudolf Alt, Hans Gasser, Eybl, Danhauser, Mor. v. Schwind u. A., abgesehen von jenen Künstlern, die im Auslande leben und der jüngeren lebenden Generation, welche wir in diesen Zeilen nicht berühren wollen. Zwei ganz hervorragende Künstler fehlen auf der Ausstellung gänzlich, nämlich der Maler Canon und der Genremaler Pettenkofen; diese müßten mit den genannten mindestens auf die gleiche Stufe gestellt werden, würden ihre Werke auf die Ausstellung gekommen sein.

Eine Anzahl von Werken auf der akademischen Ausstellung rühren von Künstlern her, die nicht an der Akademie gebildet wurden und auch nicht als Anhänger oder Vertreter irgend einer Wiener Schule betrachtet werden können. Es sind dies zumeist nichtösterreichische Künstler, die in Wien ihren bleibenden Aufenthalt genommen haben, ferner diejenigen Künstler, die, wenn sie auch nicht in den Verband der Wiener Akademie gehörten, doch daselbst wirkten, und endlich solche, die an der hiesigen Akademie gebildet wurden, später ihren Aufenthalt zwar außerhalb Wiens in Oesterreich oder im Auslande genommen haben, die sich aber doch noch als zur Wiener Schule gehörig betrachten, und deren Werke in die akademische Ausstellung aufgenommen wurden.

Wien hat für Künstler einen eigenthümlichen Reiz und eine bedeutende Anziehungskraft, was hauptsächlich darin ihre Erklärung finden dürfte, daß Wien von jeher ein gastlicher Ort gewesen ist mit einer liebenswürdigen und gutmüthigen Bevölkerung, die weder National-, noch Glaubenshaß, noch Nationalpolitik kennt. Im verflossenen Jahrhundert haben Italiener und Deutsche aus dem Reiche — denn Wien war damals gewissermaßen die Hauptstadt des heil. römischen Reichs deutscher Nation — einen mächtigen Einfluß auf das Wiener Kunstleben ausgeübt. Wie Wien eine Menge Künstler in sich aufgenommen hat, die nicht als einheimisch, im eigentlichen Sinne des Wortes, zu betrachten sind, sich jedoch bald mit dem Wiener Leben amalgamirt haben, so ist auch ein Theil aus den Kreisen der österreichischen Künstler nach dem Auslande gegangen. Aeußere Verhältnisse, künstlerische Stimmungen, Wanderlust, welch' letztere ohnehin den meisten Künstlern eigen ist, haben von jeher viele einheimische Künstler veranlaßt, den heimatlichen Boden zu verlassen. Einige wenige von ihnen haben für ihre künstlerische Uebung sich von den heimischen Traditionen losgesagt und sich den auswärtigen Kunst-

richtungen zugewendet, andere hingegen haben auch in der Fremde österreichisches Wesen und österreichische Kunstanschauungen beibehalten, wie Schwind, Steinle, Passini, Kurzbauer u. A. m. Manche von diesen Künstlern haben die französische Vortragsweise adoptirt, wie Herbsthofer, Jettel, Thoren u. A. m., andere sich der Münchener oder der belgischen Richtung angeschlossen, wie Ditscheiner, Koller &c. Von allen diesen verschiedenen Künstlerbewegungen finden sich Spuren in der akademischen Ausstellung. Einen ganz besonderen Gewinn hat die Wiener Kunst von jenen hervorragenden Künstlern gezogen, die nicht in Oesterreich geboren sind, doch in Wien ihren bleibenden Aufenthalt genommen und mit dazu beigetragen haben, das Wiener Kunstleben zu vertiefen und zu erweitern. Der Katalog der akademischen Ausstellung gibt eine nicht geringe Anzahl von solchen Künstlern von den Zeiten Strudel's bis in die jüngste Generation an, welch' letzterer Fernkorn, Ludw. Förster, Griepenkerl, Jakoby, W. Unger, Zumbusch u. A. m. angehören, deren Namen mit dem Wiener Kunstleben auf das innigste verbunden sind, und die durch ihre Werke und ihre Persönlichkeit ganz geeignet sind, das Wiener Kunstleben zu bereichern. Das Hereinziehen und Hereinwandern fremder Künstler hat wohl zuweilen zu Reibungen aller Art Anlaß gegeben, doch dies liegt in der menschlichen Natur und ist nicht bloß in Wien, sondern zu allen Zeiten und an allen Orten der Fall gewesen. Prof. v. Lützow erzählt in seiner Geschichte der Akademie, wie die bürgerlichen Maler der St. Lucas-Bruderschaft und die hofbefreiten und zünftigen Künstler gegen die Akademiker protestirt haben und zwar schon zu den Zeiten van Schüppen's, was aber natürlicherweise ganz fruchtlos geblieben ist. Besonders die italienischen Bildhauer und Maler übten auf die einheimischen Künstler einen mächtigen Druck aus, der den letzteren allerdings sehr unbequem gewesen sein mag. Solche Kämpfe haben immer stattgefunden, sie berühren stets die persönlichen Interessen und können in manchen Fällen störend und hemmend auf die Entwickelung der Kunst einwirken. Der ernsthafte Kunstfreund wird sich aber von solchen persönlichen Verhältnissen nicht beirren lassen; er erinnert sich, daß schon Hesiod in seinen Hauslehren von dem Neide der Künstler sprach und gedenkt der unsterblichen Götter der Griechen, die ja auch von dem Neide nicht verschont geblieben sind. Wie sollte man sich wundern, wenn einer oder der andere der modernen unsterblichen Künstler von derselben Glut der Leidenschaft ergriffen wird:

„Denn gut ist die Ehre den Sterblichen.
„Mit den Nachbarn eifert der Nachbar
„um den Ertrag.
„Und der Töpfer beneidet den Töpfer
„und der Tekton den Tekton.
„Und oft ist der Arme den Armen
„abhold, und der Sänger dem Sänger."

So war's zu Hesiods Zeiten, und so ist es noch. Denn der Wetteifer ist einer von den Faktoren, welche den Menschen bewegen, und die Wiener Kunst würde sich gewiß nicht so reich entwickelt haben, wenn nicht der Wetteifer einen mächtigen Sporn gebildet hätte. Blickt man daher in erster Linie mit gerechtem Stolze auf diejenigen Künstler, welche als einheimisch im vollen Sinne des Wortes gelten können, die sozusagen der Muttererde entsprungen sind und deren Wiege in Wien gestanden und die sich durch jahrelange mühevolle Arbeit einen bedeutenden Namen geschaffen haben, so sind nicht minder diejenigen Kräfte in Betracht zu ziehen, welche von auswärts eingewandert sind, in Wien ihren bleibenden Aufenthalt genommen und das Wiener Kunstleben befruchtet haben.

Unter den Künstlern, welche ihrem Geburtsorte nach den Kronländern angehören, nehmen die Wälsch- und Deutschtiroler und Deutschböhmen wohl den ersten Rang ein. Diese Tiroler und Böhmen bringen von Hause aus ein eminentes Geschick und Hingebung an die Arbeit in ihre Künstlerateliers mit und haben sich zwei Jahrhunderte hindurch diese vorzüglichen Eigenschaften der Völkerstämme, denen sie angehören, bewahrt. Zu diesen Künstlern gehören, um einige Beispiele zu erwähnen, Klieber, Schaller, Jos. Gasser, Karl Blaas rc., welche Tirol ihre Heimat nennen, dann Führich, Laufberger, Trenkwald, Bergmann, Hlawka u. A., welche aus Böhmen gebürtig sind. Wie sich seit Strudel bis in die jüngste Zeit der Strom der Künstlerbewegung von der Peripherie des Reiches nach dem Centrum hin bewegt hat, so sind auch umgekehrt wieder Bewegungen von Wien ausgegangen, die, speziell in der Akademie wurzelnd, sich über die ganze Monarchie verbreitet haben. Auch nach dieser Richtung hin ist die akademische Ausstellung außerordentlich lehrreich.

Einem aufmerksamen Beobachter wird es nicht entgangen sein, daß viele österreichische Künstler es vorziehen, ihre weitere Ausbildung auswärts zu suchen, theils bewegt von politischen und nationalen Stimmungen, theils getragen von der Ueberzeugung, daß sie eine größere Förderung in München, Brüssel oder Paris zu erwarten haben, als in der Heimat. Mehr als je hat man daher Gelegenheit, in fremden Kunstschulen österreichische Künstler zu finden. Diese kommen selbstverständlich bei der akademischen Ausstellung nicht zur Geltung.

So wichtig auch die verschiedenen Stilrichtungen sind, und so bedeutend und interessant die Individualitäten der Künstler sein mögen, welche auf der Ausstellung zur Geltung kommen, so entwickeln sich dieselben doch nur nach Maßgabe der äußeren Verhältnisse und der vorhandenen Lebensbedingungen, unter welchen sie sich entfalten können. Diesen Faktoren muß eine ganz besondere Beachtung zugewendet werden, denn nur aus ihnen heraus lassen sich manche Erscheinungen erklären, die ohne Rücksicht darauf ganz räthselhaft scheinen würden.

Wien vereinigt bekanntermaßen schon seiner geographischen Lage nach alle Elemente in sich zur Entwickelung einer Großstadt. Von der Zeit an, als die Römer an den Ufern der Donau festen Fuß faßten, ist die Bedeutung des heutigen Gebietes von Wien und seiner Umgebung nie verkannt worden. Seit die Ostmark des fränkischen Reiches von Karl dem Großen gegründet wurde, ist Wien immer der Mittelpunkt eines regen Verkehrs gewesen. In der nächsten Nähe von Wien wurden die großen Kämpfe gegen Mongolen und Türken ausgefochten, und heutigen Tags, wo Industrie und Handel eine so bedeutende Rolle im Völkerleben spielen, hat Wien als an dem Kreuzungspunkte der großen Verkehrsadern gelegen, die von Hamburg nach Triest, von Paris nach Konstantinopel und an die Donaumündungen führen, an Bedeutung noch sehr gewonnen. Der Bürger und der Kriegsmann haben daher stets ihr Augenmerk auf Wien gerichtet, doch das eigentliche Kunstleben hat erst dann einen festen Kern gefunden, als Wien selbst die Residenzstadt des habsburgischen Herrschergeschlechtes wurde. Dadurch ist Wien recht eigentlich der Mittelpunkt der österreichischen Monarchie geworden, und heutigen Tags verkennt es der befangenste Beobachter nicht mehr, daß die Gründung der österreichischen Monarchie ein Werk des habsburgischen Regentenhauses, und daß die Bedeutung des heutigen Wien der Fürsorge dieses Fürstengeschlechtes zu danken ist. Mit dem Hofe fand sich auch der Adel ein, mit dem Adel das begüterte Bürgerthum, und diese Elemente

wurden nun die bewegenden Faktoren des Wiener Künstlerlebens. Mit Rücksicht auf diese sozialen Verhältnisse sind es drei Perioden, man könnte sagen drei welthistorische Schichten der Bevölkerung, die sich auf der akademischen Ausstellung deutlich kenntlich machen und die zugleich Hand in Hand gehen mit den Stilrichtungen, welche auf der Ausstellung vertreten sind. Die Zeit Leopold's I. und die Folgezeit bis auf Franz II., die Zeit des Barockstils und des Roccoco bis zum Beginn des Classicismus war zugleich die Zeit, in welcher Monarchie, Adel und hohe Geistlichkeit unbeschränkt herrschten. Es war dies die Zeit, in welcher die Reichskanzlei, die Schlösser Schönbrunn und Laxenburg, die Karlskirche und die Peterskirche gebaut wurden, wo Prinz Eugen, Schönborn, Liechtenstein, Collalto, Althan, Schwarzenberg u. s. f. ihre Paläste errichteten, wo die meisten großen Galerien, Kunstsammlungen und Bibliotheken angelegt wurden, von denen nicht wenige später wieder verschwunden sind. Deutsche aus dem Reiche und Italiener wurden nach Wien gezogen, und jenes Wien, das ehedem eine befestigte Grenzstadt war, deren Mauern wiederholt dem Angriff der Türken Stand halten mußten, ist im verflossenen Jahrhundert eine vornehme und glänzende Stadt geworden mit vorwiegend barockem und dazu aristokratischem Charakter. Das Bürgerthum und das Künstlerthum befanden sich bei diesen Verhältnissen wohl; was man an Kunsterscheinungen aus jenen Zeiten in der akademischen Ausstellung sieht zeigt Wohlhabenheit, Liebe zu Pracht und Schaugepränge und gibt ein Bild der großen Mittel, welche der damaligen Gesellschaft zur Verfügung standen. Einige von den hervorragenden Persönlichkeiten, welche das Kunstleben Wiens beeinflußt haben, abgesehen von den Monarchen selbst, kann man durch die Ausstellung kennen lernen, vor allen den Prinzen Eugen, Graf Althan, Fürst Kaunitz, Graf Lamberg u. A. m. Dieser vornehmen und aristokratischen Periode folgte die bürgerliche Zeit von Kaiser Josef II. bis zum Jahre 1848. Gleichwohl scheidet sich diese Epoche wieder in zwei Abschnitte, und in dem ersten derselben, d. h. in der Zeit von Kaiser Josef bis zu den Karlsbader Beschlüssen, war in Wien das Geistes- und Kunstleben noch getragen von hochbegabten Menschen, wie es der Prinz von Sachsen-Teschen, Graf Fries 2c. waren, und von Kunstkennern und Kunstgelehrten vom Range eines Adam Bartsch, Rechbauer, Eckhel u. A. m. Im zweiten Abschnitte, als nach den Franzosenkriegen endlich der Friede geschlossen wurde, war der Nationalwohlstand gebrochen, die Adelsgeschlechter zogen sich zurück, und das Patent vom Jahre 1811 brachte die finanzielle Katastrophe, in Folge deren die Sparsamkeit im Staatshaushalte zur Tagesordnung wurde. Dazu kam ein Regierungssystem, welches den früher so lebhaften geistigen Verkehr mit dem deutschen Reiche in steigender Progression auf ein Minimum herabdrückte. Das Staatsregiment, halb absolutistisch, halb patriarchalisch, in der späteren Zeit vorzugsweise von polizeilichen Gesichtspunkten geleitet, konnte wenig für die Kunst thun und wollte es auch nicht. Erst zwischen den Jahren 1818—1830 traten Veränderungen in der Gesellschaft von Wien ein. Musik und Theater bekamen einen eigenthümlichen Charakter, das Bürgerthum hatte sich in den neuen Verhältnissen zurechtgefunden, und die Kunst selbst hatte ein bürgerliches Gewand angelegt. Die Künstler folgten dem Zuge der Zeit, das Genrebild, das Stillleben, die Landschaft, das Familienportrait wurden gepflegt, die geistige Abschließung vom deutschen Reiche und das geistige Schutzzollsystem, das in Uebung war, wurde befördert. Eigenthümliche Weltanschauungen, die den bedeutendsten Genremalern jener Epoche, wie Waldmüller, Danhauser u. s. f. eigen waren, sind auch in deren Werken zum Ausdruck gekommen. Selbst das historische Bild nahm einen bürgerlichen Charakter an, und die beiden großen Ge-

mälde Peter Krafft's „Landwehrmanns Abschied und Heimkehr", sowie seine drei großen Fresken in der Hofburg sind nichts anderes als in größerem Stile gemalte Familien- und Genrebilder. Insbesondere in den letzteren erreichte die patriarchalische Anschauung des Staats- und Kunstlebens ihren Höhepunkt. Dieser nüchternen Periode, deren Schattenseite ebenso bezeichnend ist, wie ihre Lichtseite glanzvoll erscheint, folgt die stürmisch bewegte Zeit des Jahres 1848 und die Umwandlung der alten absoluten habsburgischen Monarchie in eine moderne konstitutionelle. Das öffentliche Leben trat in den Vordergrund und veränderte die Physiognomie vollständig. Die Architektur und die Plastik erhoben sich zu monumentalen Schöpfungen, insbesondere die Architektur in wahrhaft glänzender Weise. Mit dem Bewegungsjahre beginnt die neue Phase des kaiserlichen Wiens. Der aristokratische Charakter bei den Bauwerken Wiens ist verschwunden, und an dessen Stelle tritt der monarchische Charakter mit einer Reihe von großen Bauten und bedeutenden Monumenten, welche speziell von dem gegenwärtig regierenden Kaiser geschaffen wurden. Dann kam die Stadterweiterung, die Entwickelung des Börsenlebens, die Zeit der großen Geldmänner, welche einige Zeit hindurch theilweise wenigstens versucht haben, wie Todesco, Schey, Epstein, Lippmann &c., jene Stelle einzunehmen, welche im verflossenen Jahrhundert von den Trägern der großen Adelsgeschlechter eingenommen wurde. Sie bauten Paläste und legten Sammlungen an, allerdings in einer anderen Richtung und in einem anderen Geiste als die Aristokraten des vorigen Jahrhunderts, als die Liechtensteins, Schönborn, Paar, Czartoryski, Esterhazy u. s. f. Mit dem Ueberwuchern des Börsenelementes nahmen leider auch die Calamitäten zu, welche damit in Verbindung stehen, mit dem Aufhören der geistigen Zollschranken kehrte auch die früher zurückgehaltene deutsche Strömung nach Wien zurück, und mehr als je findet man unter jenen Künstlern, die in Wien ihren bleibenden Aufenthalt genommen haben, Talente aus dem deutschen Reiche, wie dies auch zu den Zeiten Kaiser Leopold's I., Karl's VI. und der Maria Theresia der Fall gewesen ist. Die Bewegung, in der Wien steht, ist noch nicht abgeschlossen; einen Glanzpunkt in dieser Bewegung der letzten Periode bildet der Neubau der Akademie, durch welchen Hoffnungen erfüllt wurden, die Jahrhunderte hindurch nicht befriedigt werden konnten. So stehen die drei großen historischen und gesellschaftlichen Bewegungen: die monarchisch-aristokratische des verflossenen Jahrhunderts, die bürgerlich-bureaukratische Zeit des Kaisers Franz und die moderne konstitutionelle Strömung seit dem Jahre 1848 in innigem Zusammenhange mit den Kunstbewegungen und Stilrichtungen, welche auf der akademischen Ausstellung zum Ausdruck kommen, und bekräftigen den Satz, daß es nicht allein die Ideen und Künstler sind, welche auf das Kunstleben einen maßgebenden Einfluß üben, sondern daß auch die gesellschaftlichen Zustände einer jeden Periode mehr oder weniger einen nachhaltigen Einfluß auf die Kunstrichtungen und die Künstler selbst geübt haben. Beide erklären sich und beide ergänzen sich gegenseitig.

Diesen Strömungen der Zeit gegenüber darf man sich nicht wundern, wenn das historische Bild relativ wenig auf der akademischen Ausstellung vertreten ist. Die hervorragendsten Erscheinungen in dem reichbewegten Leben der österreichischen Monarchie sind künstlerisch beinahe spurlos vorübergegangen, selbst wenn man jene Gemälde, welche in der kaiserlichen Galerie im Belvedere vorhanden sind, in Betracht ziehen und auch noch die wenigen Bilder hinzufügen wollte, welche Peter Krafft gemalt hat, und die sich im Wiener Invalidenhause und im Besitze des Fürsten Kinsky befinden. Sonst kommen historische Bilder fast nirgends vor. Auf der akademischen Ausstellung begegnet man als einem

historischen Zeitbilde, dem in seiner Art unübertroffenen Werke Quadal's: „Die Parade Kaiser Josef's II“. Auch die österreichische Geschichte ist wenig vertreten, das große Gemälde von K. Wurzinger hat keinen Nachfolger gefunden und hatte auch keine Vorgänger. Von allgemeinen Geschichtsbildern sind nur wenige, wie Ch. Ruben's „Columbus“ und ein Bild Karl Swoboda's zu bemerken, welches jedoch mehr auf die Verherrlichung der Widerstandskraft der Lombarden als auf die Friedrich Barbarossa's hinzielt und mit der österreichischen Geschichte ebensowenig in Verbindung steht, wie seiner Zeit das berühmte Werk von Karl Rahl: „Der Einzug Manfred's“, das gegenwärtig sich in dem Depot der Galerie des Belvedere befindet. Verschiedene österreichische Maler haben es gleichwohl versucht, dem Zuge der Zeit nach historischen Bildern zu folgen, wie es Peter Johann Geiger gethan hat, von dem ein ganzer Cyklus von Aquarellen und von Lithographien herstammt, ferner Ruß der Vater, Leander Ruß, dessen Sohn, welcher letzterer gewiß wie J. N. P. Geiger berufen gewesen wäre, seiner Zeit derartige Aufgaben zu lösen; doch mußten diese Künstler später sich auf das Illustrationsfach zurückziehen. Das historische Bild in seiner sozialen und künstlerischen Bedeutung erscheint also auf der Ausstellung in sehr geringer Anzahl. Das historische Schlachtengemälde wurde in tüchtiger Weise von Fritz L'Allemand und seinem Sohne Sigm. L'Allemand gepflegt und im großen Maßstabe von Professor Karl Blaas in der Ruhmeshalle des k. k. Arsenals in Anwendung gebracht. Im Ganzen und Großen erscheint aber das historische Bild in höchst bescheidener Weise auf der akademischen Ausstellung. Man giebt sich der Hoffnung hin, daß bei der innern Ausschmückung der neuen Universität, des Parlamentshauses und des Rathhauses dem Bedürfniß nach großen historischen Bildern Rechnung getragen werde. Es ist dies um so wünschenswerther, als die magyarischen, die polnischen, die tschecho-slavischen Maler ihre nationale Geschichte eifrig kultiviren, und insbesondere die beiden ersteren Nationen keine Gelegenheit versäumen, das nationale Bewußtsein der Völker durch Geschichtsbilder zu stärken, während man in Wien mit aller Gemüthsruhe der künstlerisch-politischen Bewegung dieser Volksstämme zusieht, ohne die Gelegenheiten wahrzunehmen, welche sich durch die Natur der Verhältnisse in Wien darbieten. So bezeichnend der Mangel an großen Historienbildern ist, ebenso bezeichnend ist der Mangel an Entwürfen für Fresken und Altarbilder. Nur in der Barockzeit wurden diese Zweige der Malerei in Wien gepflegt. Dasjenige, was sich aus der Zeit des Barockstils an Skizzen von Fresken und an Altarbildern auf der Ausstellung befindet, giebt kein genügendes Bild der Gesammtthätigkeit auf diesem Gebiete. Die meisten dieser Bilder befinden sich in Kirchen und in den Festräumen der Abteien oder sonst in Lokalitäten, welche sich der akademischen Ausstellung gänzlich entziehen, wie es zum Beispiel bei den Fresken von Gran in der Hofbibliothek oder jenen von Maulpertsch im Ständehause in Brünn und bei den Fresken in der Karlskirche und der Universitätskirche der Fall ist. Auch das was J. Ender, Kupelwieser, Führich, Danhauser, C. Rahl, Leop. Schulz, C. Blaas und andere Künstler auf dem Gebiete des Altarbildes producirt haben, ist aus der akademischen Ausstellung nicht ersichtlich. Die Ausschmückung der Altlerchenfelder Kirche mit Fresken*) ist in späterer Zeit ohne Nachfolge geblieben. Man macht zwar gegenwärtig schüchterne Versuche auf dem Gebiete der Frescomalerei in Kirchen mit unzureichenden Mitteln und zu einer

*) Diesem Freskencyklus ist der knieende Engel von Führich entnommen, welchen wir am Schlusse dieses Aufsatzes mittheilen. Der Carton befindet sich auf der historischen Ausstellung. Unser Holzschnitt ist mit Bewilligung des Professoren-Collegiums der Festschrift der Akademie entlehnt. A. d. R.

Zeit, welche derlei Unternehmungen nichts weniger als günstig ist; so versucht man das Frescobild in der Brigittenauer Kirche und in der Fünfhauser Kirche zur Geltung zu bringen und es haben zu diesem Zweck die Herren Ludwig Mayer und Karl Schönbrunner Aufträge der Art erhalten. Auch bei Ausschmückung der Votivkirche kommen Frescobilder, freilich nur in sehr bescheidener Weise, zur Anwendung. Daß auf der einen Seite das historische Bild ganz fehlt, auf kirchlicher Seite weder das Altarbild noch das Frescobild gepflegt wird, bezeichnet die socialen und geistigen Zustände, denen gegenüber sich die Wiener Maler heutzutage befinden. Daß die geringe Pflege dieser Zweige der historischen Malerei der Entwickelung der großen Kunst nicht förderlich ist, liegt auf der Hand.

Das Gebiet der Glasmalerei ist auf der akademischen Ausstellung nur bruchstückweise zur Geltung gekommen; aber diese Bruchstücke zeigen deutlich genug, welche Thätigkeit auf diesem Gebiete in Oesterreich entfaltet wurde. Der Historienmaler Klein, ein Schüler Führich's, kultivirt den Karton für Glasmalerei als eine Specialität, und auch andere Künstler, wie Führich, Trenkwald, Laufberger, Rieser u. A. haben vielfach Gelegenheit gehabt, stilvolle Entwürfe für Glasmalereien zu machen, die dann in den beiden großen Etablissements von Neuhauser in Innsbruck und Geyling in Wien ausgeführt wurden. In der Votivkirche speziell dürfte dieser Zweig der Malerei eine würdige Vertretung finden. —

(Schluß folgt.)



Knieender Engel in der Apsis der Alt-Lerchenfelder Kirche, von J. v. Führich.

Die Kunst auf der Weltausstellung zu Philadelphia.

II. Plastik.

War schon die Malerei sehr ungenügend vertreten, so war es desto natürlicher, daß sich von den schwer transportablen, leicht brechbaren Werken der Plastik noch weniger eingefunden hatten, und daß größere Werke von Bedeutung fast gänzlich fehlten, während die kleinere Genreplastik zahlreich vorhanden war. Das ist zu leicht erklärlich, als daß sich etwas dagegen einwenden ließe, wenn es auch bedauerlich ist. Daß aber die wenigen größeren Werke im Durchschnitt von so schlechtem Kaliber waren, dagegen läßt sich allerdings etwas einwenden! Ein wahres Unthier in größtem Maßstabe war der zinkene, kolossale Bismarck von H. Manger, der, steif und kurzarmig wie er ist, auf die ganze Ausstellung Deutschlands einen häßlichen Schatten warf. Von den wenigen übrigen deutschen Skulpturen kann in dieser gedrängten Uebersicht nur noch auf Wolf's schöne Bronzegruppe, „Die todte Löwin", hingewiesen werden. — Oesterreich hatte, außer einigen guten Porträtbüsten (Zumbusch, Pilz, Costenoble) und ein paar kleineren Werken, leider eine Statue herüber gesandt, die unter allen vorhandenen Skulpturen, nächst Guarnerio's später zu erwähnendem Washington, wohl am meisten Aufmerksamkeit erregte, und am meisten bespöttelt ward. Es ist dies der verrückte, eben aus dem Irrenhaus entsprungene, körperlich verbildete Neger von F. Pezzicar aus Triest, der „die Abschaffung der Sklaverei in den Ver. Staaten" vorstellen soll. Schade um die gute Technik und den schönen Guß! Auch Pilz's vielverlästerte Flügelpferde müssen hier erwähnt werden, obgleich sie nicht eigentlich zur österreichischen Ausstellung gehören, sondern, als Eigenthum der Parkkommission von Philadelphia, auf den Treppenwangen der „Memorial Hall" aufgestellt sind. Ich kann in diese Verlästerung nicht mit einstimmen. Wuchtig sind die Gruppen allerdings, für ihren jetzigen Standort viel zu wuchtig, so daß sie die ganze Memorial Hall klein erscheinen lassen. Das Wuchtige, man möchte sagen Klobige, scheint überhaupt in des Künstlers Art zu liegen, denn es spricht sich selbst in der von ihm herrührenden Büste aus. Der erste Eindruck, den man erhält, zumal wenn man sofort an naturalistische Pferdedarstellungen denkt, ist daher kaum ein günstiger. Nachdem aber der Gaumen einige Tage lang durch den „Genuß" der Zuckersächelchen in der Halle selbst überreizt und der Magen versäuert worden ist, lernt man sehr bald den Werth der „Pegasusse" schätzen und erholt sich wahrhaftig an der fabelhaften Kolossalität dieser Gebilde. — Die plastischen Arbeiten, welche Frankreich zur Ausstellung geschickt hatte, gewährten, als Ganzes genommen, den befriedigendsten Eindruck. Sie sind kräftiger und markiger in der Behandlung als das Meiste, was man von anderen Nationen hier sah, und wenn auch die Sujets sich selten über das Gebiet des Genre erhoben, so erhielten sie doch meistens durch

die eben erwähnte Eigenthümlichkeit der Behandlung sowohl als auch durch ihre Größe einen Anstrich des Monumentalen. Hauptsächlich waren es Bronzen, während Marmorarbeiten seltener vorkamen. Als ein tüchtiges, naturalistisches Werk ist A. Bartholdi's „Junger Winzer" (Bronze) zu nennen. Von demselben Künstler rührt auch die schöne Fontaine her, welche sich zwischen der Haupthalle und der Maschinenhalle befand. Die französische Grazie repräsentirt sehr schön A. Vasselot's „Chloë" (Bronze). Die Büste des Herrn Auzoux in ihrer fast brutalen Naturalistik für ein Werk derselben Hand zu halten, ist schwer. Als Kuriosität unter den Bronzen ist Ch. Cordier's „Kolumbus" wegen des sonderbaren Motivs zu nennen. Der Dargestellte hat nämlich die Weltkugel neben sich, und zwar ist dieselbe in ein Tuch eingewickelt, von welchem er den einen Zipfel in die Höhe hebt, als wolle er die Kugel herausrollen lassen! In seinen dekorativen Statuen, „Arabisches Weib" (Kopf und Gliedmaßen von Bronze, Gewänder von Onyx), „Priesterin der This" (Bronze mit Emaillirung) u. s. w. zeigt sich dieser Künstler viel besser. Eine schöne kleine Statuette des Marschalls Mac Mahon (aus Silberbronze) hatte Gustave Crauk ausgestellt. Da sie in nächster Nähe des gräßlichen Bismarck stand, so forderte sie zu unliebsamen Vergleichen auf! Wie weit die Franzosen die Naturalistik treiben können, zeigte J. Dulou's Bronzestatuette, „Die Nähterin", durch deren Nadel ein langer feiner Draht gezogen war, um den Faden vorzustellen. Die etwas sehr längliche Gestalt ist übrigens anziehend genug. Trotzdem aber kann man nicht einsehen, warum das Werkchen im Salon von 1870 eine erste Medaille erhalten hat. Zu den bedeutenderen Werken gehören ferner noch: „Die Erziehung des Bacchus" (Bronze) von A. Doublemard und J. M. Caille's „Bacchantin mit einem Panther spielend" (Bronze). N. J. Girard's „Geopferte Iphigenie" (Marmor) ist häßlich, Joseph Fèlon's „Oceanien" (weibliche Figur) zu rundlich, um schön zu sein, auch ist das Material, ein grünlicher Sandstein, mit seiner todten, leblosen Oberfläche, ungünstig gewählt. — Zu dem Anziehendsten, was man in Marmorskulpturen in Philadelphia sehen konnte, gehörten einige Nummern der Ausstellung Belgiens. Chas. Aug. Fraikin's „Erstes Kind" ist eine wunderliebliche Gruppe. Freilich könnte man einwenden, das Sujet, eine junge Mutter im Négligé mit ihrem Kinde, eigne sich nicht zu lebensgroßer monumentaler Behandlung, aber gegenüber der Lieblichkeit und Zartheit dieses Werkes muß alle Kritik schweigen. Die Linienführung ist ebenfalls sehr schön, obgleich man den besten Eindruck von der linken Seite (der rechten der Figur) erhält, und bei der Vorderansicht etwas durch die Bogenlinie des tief ausgearbeiteten Hemdes gestört wird. Die zwei vortrefflichen naturalistischen Büsten „Russische Bäuerin" und „Betrunkener Moujik" sind allerdings das Werk eines Russen, Cyprien Godebski, jedoch auch die beiden Büsten „Römerin" und „Neapolitanerin" von Ad. Fassin waren beachtenswerth, obgleich ihre Idealität ziemlich konventionell ist. Die meisten der kleinen Terrakotten der Belgier waren krauses Zeug. — Die Plastik der nordischen Nationen war so gut wie gar nicht vertreten. Schweden brachte nur zwei Werke von J. Börjeson in Rom. Seine Gruppe zweier sich ineinander schmiegender Najaden (Gyps) ist ein unschönes Gewirre menschlicher Gliedmaßen. Der norwegische Katalog weist zwei Bildhauer auf, C. Borch in Rom, unter dessen Arbeiten eine Statue: „Jephtha's Tochter" durch Schönheit hervorragte, und Stephan Sinding aus Christiania, dessen kräftige Statue „Völund" die heimische Mythologie vertrat. Unter den russischen Skulpturen ist nur ein hübsches Marmorrelief, „Madonna mit dem Kinde" und die Büste des Dr. Levitoux (Gyps), beide von Theod. Ryger in Warschau, zu nennen. Desselben Künstlers Marmorbüste Washington's

läßt den Revolutionär und Republikaner die Mienen eines russischen Diplomaten annehmen. — England hat in der Plastik nicht dieselbe Politik verfolgt, wie in der Malerei. Zwar hatte es Gibson's bekannte „Venus" und ein Paar gute Büsten von Chantrey und von Bailey herübergesandt. Das Wenige, was außerdem da war, ist jedoch nicht von Bedeutung. Die Terrakotta-Reproduktion der Gruppe „Amerika" vom Albert-Monument, (von Doulton und Comp. ausgeführt) machte durch ihre Größe sowohl als auch durch ihren Standort in der Rotunde der „Memorial Hall" Ansprüche auf besondere Beachtung. Künstlerisch ist sie chaotisch und ungenießbar. Ein amerikanischer Hinterwäldler in Mantel und Schlapphut, mit Flinte, sonst aber nackt, ist eine „Idealfigur" eigener Art! — Spanien führte der Welt in Rosendo Nobas aus Barcelona einen vortrefflichen Meister vor. Sein „verwundeter Matador" ist ein charakteristisches Werk von packender Kraft. G. Suñol's sitzender Dante (Bronze) muß ebenfalls genannt werden. — Ich habe Italien diesmal an das Ende meiner europäischen Rundschau gestellt, weil seine Plastik eine so eigenthümliche Stellung einnimmt. In keinem anderen Lande und in keiner anderen Branche hat sich die merkantile Spekulation so der Kunst bemächtigt. Das geht schon daraus hervor, daß viele der Aussteller sich als Firmen kundgeben und auf großen Zetteln aller Welt bekannt machen, daß genaue Kopien in kürzester Zeit geliefert werden können. Man sollte daher eigentlich die italienische Ausstellung in zwei Theile theilen, in den künstlerischen und den kommerziellen, und sollte den letzteren ganz aus dem Gebiete der Kunst verbannen. Allein das geht einmal nicht, weil alle Objekte sich als Kunstwerke präsentiren, und zweitens auch deswegen nicht, weil die Grenze zwischen beiden Gruppen sich unmöglich deutlich ziehen läßt. Auch würde sich die italienische Ausstellung auf ein sehr verschwindendes Minimum reduciren, wenn man nur das rein Künstlerische gelten lassen wollte!

Die erstaunliche Virtuosität der Italiener in der Bearbeitung des Marmors ist zu bekannt, als daß es nöthig wäre, hier des Längeren davon zu reden. Ebenso ist auch die Uebertreibung bekannt, zu welcher diese Virtuosität verführt. Freilich ist das für das große Publikum ein besonderer Born des Genusses, und die italienischen Marmorarbeiten sind deshalb das Entzücken des kunstliebenden Janhagels. Da wird bewundert, wie an einer Weintraube jede Beere bis auf das Stielchen ausgehauen ist, wie in der Blume sich Blatt von Blatt löst, wie in den Netzen die Maschen frei herausgearbeitet sind, und wenn das ausgemeißelte Loch gar zu tief ist, so wird noch der Bleistift zu Hilfe genommen, um dann den Enthusiasmus nach den abgemessenen Zollen graduiren zu können. Wenn nun aber vollends Atlas oder Seide oder sonst ein Stoff mit unverkennbarer Wahrheit im harten Steine dargestellt ist, so kennt die Bewunderung, ob des scheinbar unbegreiflichen Kunststückchens, gar keine Grenzen mehr. Dahingegen geht es doch selbst den Meisten unter der Klasse dieser Bewunderer zu weit, wenn auf die steinernen Briefe, welche die steinernen Dämchen in den Händen halten, mit wirklicher Tinte geschrieben ist — eine Lächerlichkeit, die in dieser Ausstellung nur zu oft zu sehen war. Die Figuren mit polirten Thränen in den matt gelassenen Gesichtern, die in Quantitäten vorhandenen verschleierten Büsten, die weiblichen Figuren in Spitzenroben, die Köpfe mit den kolossalen, wüsten Haartouren u. s. w., u. s. w., einzeln namhaft zu machen, wäre überflüssig. Bewundernswürdig an ihnen ist meist nur das Geschick, Benennungen dafür zu finden; denn solche inhaltslose Darstellungen zu taufen, muß wirklich schwer halten. Da hat es sich der Mailänder Carlo Pessina leicht gemacht und hat zugleich der Wahrheit die Ehre gegeben,

indem er sein Machwerk (noch dazu eine Büste!) einfach als „Costume Stuarda“ bezeichneet. Auf das Kostüm kommt es ja überhaupt nur an! Unter den vielen Arbeiten, welche die Anwendung realistischer Mittel, als da sind wirkliche Stricknadeln, blecherne Paletten und dergl. mehr, bis aufs Aeußerste treiben, verdient die Palme die Statue eines nackten Knaben, welcher hinter einem Schmetterlinge herläuft, der ihm mit einem dünnen Drahte an der Hand befestigt ist. Ein besonderes Talent entwickeln die Italiener auch in der Erfindung neuer Motive für die Plastik, — Motive, die ein gewöhnlicher Menschenverstand für rein unmöglich halten würde. Ein solches Motiv, das ich hier zum ersten Male, dafür aber gleich in bedeutendem Umfange verwandt gesehen habe, ist das Hemd! Wer würde im Hemd ein plastisches Motiv suchen? Und doch wird es hier durch eine kleine Armee von Marmorfiguren zur Anschauung gebracht, bald indem es aus- oder angezogen wird, bald als nasses oder als trockenes Hemd u. s. w. Ein nasses Hemd in Marmor! So etwas gefällt dem Publikum und daher hatte es denn auch an Malfatti's „Nach dem Bad“ einen solchen Narren gefressen, daß es alsbald vor lauter Liebe, die sich in Anfassen, daran Herumkratzen, Berühren mit Stöcken und anderen Handgreiflichkeiten manifestirte, der Figur an der einen Hand zwei Finger abschlug! Eine der lächerlichsten, zugleich aber auch widerwärtigsten Seiten der italienischen Ausstellung war jedoch die schon oben erwähnte, plumpe Spekulation auf den amerikanischen Markt. So ziemlich das erste Objekt, welches einem in die Augen sprang, sobald man „Memorial Hall“ betrat, war Pietro Guarnerio's kolossaler, speciell für das „Centennial“ angefertigter Washington (Gyps) — ein rohes, prätentiöses Machwerk, dessen Zweck oder Sinn man sich gar nicht vorstellen kann. Denn was ein, sage zehnfüßiger, beinloser Washington, der auf einen verhältnißmäßig winzigen Adler aufgepappt ist, bedeuten soll, das weiß Niemand zu sagen. Außer diesem Washington gab es natürlich noch eine ganze Reihe anderer, und daß auch die Franklins nicht fehlten, versteht sich von selbst. Sogar die Jugendgeschichte dieser beiden Männer ist illustrirt, und zwar ist Washington als Knabe mit seinem kleinen Beilchen, und Franklin mit seiner Pfeife dargestellt! Daß zumal die Geschichte von „Washington and his little hatchet“ so abgedroschen ist, daß die bloße Erwähnung ein Hohngelächter provocirt, scheint der Verfertiger wohl nicht gewußt zu haben. Die feinste Schmeichelei indeß glaubte gewiß Ugo Zannoni aus Mailand den Amerikanern zu sagen. Seine Statue „Studium und Arbeit“ stellt ein kleines Mädchen dar, welches strickt und dabei in einem Buche liest. Die Blätter dieses Buches sind mit Typen wirklich bedruckt, und als die Materie des Buches ergiebt sich „La Scienza del buon Ricardo di Beniamino Franklin“! Ueber Washington und Franklin hinaus scheint sich übrigens die italienische Kenntniß der amerikanischen Geschichte nicht zu erstrecken.

Soll ich nun aus den italienischen Arbeiten dennoch wenigstens einige hervorheben, so muß ich in erster Linie G. Bergonzoli's „Engelsliebe“ nennen. In diesem Werke hat sich alle Virtuosität vereinigt, um eine, man kann wohl sagen, nahezu vollendete Schöpfung hervorzubringen, die durch ihre Zartheit und Keuschheit merkwürdig von den sie umgebenden Rohheiten und — Geilheiten (z. B. Barzaghi's „Phryne“) absticht. Die Gruppe stellt zwei zarte jugendliche Gestalten vor, welche, durch Blumen verbunden, übereinander chweben und sich gegenseitig zum Kusse neigen. Ein gleichfalls zartes und virtuos ausgeführtes Werk, das, wie ich glaube, auch schon in Wien zu sehen war, ist Barcaglia's Kinderpaar, welches auf einem Balken Seifenblasen macht. Das Sujet läßt sich freilich, vom streng kritischen Standpunkte betrachtet, als Vorwurf für die Plastik kaum vertheidigen,

und die aus Glas angeblasene Seifenblase ist nun gar vom Uebel, trotzdem aber kann man dem Künstler nicht böse sein, denn die Lebendigkeit und Schönheit seiner Arbeit bringt alle Kritik zum Schweigen. Anders verhält es sich mit desselben Künstlers großer Gruppe „Die fliehende Zeit". Die Technik ist zwar auch hier virtuos, aber das wilde, übertriebene Wesen, welches sich in dem Werke ausspricht und an die manierirtesten unter den Manierirtesten erinnert, beweist deutlich, daß der Künstler nicht über die Lieblichkeit hinaus kann. Auch der schon oben erwähnte Knabe mit dem Schmetterling am Drahte ist von Barcaglia. Eine schön gedachte und theilweise herrliche Figur ist ferner Renato Peduzzi's „Berenice, ihr Haar der Venus opfernd". Wäre die Haartour nicht gar so kraus und wären die Hände an den schönen Armen nicht gar zu theatralisch gespreizt, so würde das Werk mit zu den besten der Ausstellung gehören, wie es schon jetzt, trotz seiner Fehler mit zu den anziehendsten gehört. Raimondo Pereda's „Liebesnetz" ist ebenfalls zierlich, obgleich etwas kokett. Natürlich ist die Technik in der Ausarbeitung des Netzes, in welcher die Figur verstrickt ist, bis auf die Spitze getrieben. Darf man nach der vorliegenden Ausstellung urtheilen, so eignen sich die modernen italienischen Bildhauer überhaupt mehr für das Liebliche, Zierliche, Graziöse, als für das Energische und Kräftige. Unter den wenigen Werken, welche auf letztere Bezeichnungen Ansprüche erheben dürfen, ist nichts besonders Packendes. Zu dem Besten gehört Enrico Braga's „Kleopatra" und Pietro Calvi's „Lucifer". Salvini's „Tochter Zion's, Jerusalem beklagend", eine sitzende Statue, wird durch die häßliche Geberde der ausgestreckten Hand verdorben. Eine wirklich gute Figur, obgleich sie freilich aussieht, als sei sie nur aus einem Bilde David's in's Plastische übertragen, ist ferner der „Arontes, nachdem er die Camilla erschossen hat", von Pietro Guarnerio, demselben Künstler, welcher den monströsen Washington verbrochen hat. Die Werke von Tantardini, die allerdings nicht zu den „kräftigen und energischen" gehören, haben auf mich keinen Eindruck gemacht. Das bedeutendste darunter ist eine nichtssagende, weibliche Nacktheit, „Eine Badende" betitelt.

(Schluß folgt.)

Kunstliteratur.

Charles Ephrussi, Étude sur le Triptyque d'Albert Durer, dit le Tableau d'autel de Heller. Avec 25 gravures tirées hors texte. Paris, Imprimerie de D. Jouaust 1876. — Nuremberg, Sigmund Soldan, Libraire de la Cour 1877. 49 S. in 4⁰.

Als mich die Redaktion der „Zeitschrift für bildende Kunst" im verflossenen Jahre aufforderte, die Erstlingspublikation des obengenannten Verfassers über Jacopo de' Barbari anzuzeigen, trug ich Bedenken, es zu thun, Bedenken, die sich seitdem nur zu sehr gerechtfertigt haben. Die geschmackvoll gedruckte und illustrirte Schrift fand Beifall genug; wenn auch noch nicht in dem Maße, wie die obengenannte zweite Publikation des Verfassers. Diese ist zwar weniger gut illustrirt; theils mit sehr mangelhaften Contourzeichnungen nach dem Heller'schen Altare — der doch 1871 von Otto Cornill in Frankfurt nach einer Zeichnung von Eugen Klimsch so gut reproducirt ward — theils mit allerdings kostspieligen Phototypien nach Photographien, also

mit einem rohen mechanischen Abklatsch des Abklatsches, der sich mit den feinen Typen eines Jouaust niemals vertragen kann. Gleichwohl, oder vielleicht gerade deshalb machte aber die sehr liberal versandte Schrift mehr Aufsehen als die frühere; wohl auch deshalb, weil sie ja einen so unverwüstlichen Namen, wie den Dürer's, an der Stirne trägt.

Die Zeitungen von Paris bis Augsburg und von Augsburg bis Wien widerhallen seit geraumer Zeit vom Ruhme Charles Ephrussi's. Die französische Schrift des Wiener Autors, in Paris gedruckt, wird gar in Nürnberg auf klassischem Boden herausgegeben, und vom Verleger und anderen Freunden des Verfassers wird mir geradezu das Ansinnen gestellt, den neuen Dürerforscher literarisch einzuführen, insbesondere seine Schrift in der „Zeitschrift für bildende Kunst" anzuzeigen. Wohl merkte ich, daß meine Reserve zu Mißverständnissen führen und schließlich auch Fachgenossen über das Verdienst von Ephrussi's Schriften täuschen konnte. Noch immer zögerte ich jedoch, bis ich endlich die betrübende Wahrnehmung machte, daß einer meiner langjährigen Freunde in Paris für Herrn Charles Ephrussi einzustehen begann und mich das entgelten ließ. Das kränkte mich und ich gedachte jener frommen Wünsche. Wohlan, fiat voluntas!

Die bescheidene Vorrede Charles Ephrussi's lautet: „Aber all' diese Mühe will ich nicht anrechnen, um an's End' zu kommen, Euch und mir zu Ehren" ....

„So drückt sich Dürer aus in seinem fünften Briefe an Jakob Heller. Das Werk, auf welches er anspielt, ist das bedeutende Triptychon, in Deutschland bekannt unter dem Namen der Heller'schen Altartafel."

„Diese umfassende Komposition wird Gegenstand dieser Arbeit sein. Wir glauben, daß kein darauf Bezug habendes Dokument unserer Aufmerksamkeit entgangen ist." (Cette vaste composition fera l'objet de ce travail. Nous croyons qu'aucun des documents qui la concernent n'a échappé à notre attention.)

Nun folgt der Text, der aber mit Ausnahme einer einzigen Notiz nichts Zutreffendes enthält, was nicht aus der Schrift Otto Cornill's über Jakob Heller und aus meinen Schriften über Dürer geschöpft wäre; und zwar aus meiner Biographie Dürer's, aus meiner Uebersetzung seiner Briefe und Tagebücher, vornehmlich aber aus der Monographie, die ich aus Anlaß des Dürerjubiläums im Jahre 1871 in der „Zeitschrift für bildende Kunst" Bd. VI, S. 93 ff. veröffentlicht habe unter dem Titel: „Der Heller'sche Altar von Dürer und seine Ueberreste zu Frankfurt a. M." Wer sich über den Werth und die Entstehung dieser meiner Arbeit aufklären will, lese das darauf Bezügliche in der obengenannten, dem Verfasser ja auch wohlbekannten Schrift Cornill's nach. So fleißig nun Herr Charles Ephrussi den Text jener meiner Monographie benutzt hat, so beharrlich vergaß er den Titel derselben anzuführen. Dem Fernerstehenden erscheint somit leicht seine Arbeit als eine Erweiterung des betreffenden Passus in meiner Dürer-Biographie, während thatsächlich dieser Passus eben nur ein Auszug aus jener meiner Specialarbeit ist. Dieses Versäumniß des Herrn Ch. Ephrussi muß denn doch nachgeholt werden, und vor allem nachgeholt werden in der „Zeitschrift", welche meine Monographie brachte.

Doch Herr Ch. Ephrussi hebt ganz ausdrücklich hervor, daß er vier Zeichnungen, Studien Dürer's zu dem Heller'schen Altare beibringe, welche ich nicht kannte; und da zeigt sich zunächst, daß seiner „attention" auch in den wenigen „documents", welche er benutzt hat, Manches „echappirt" ist. Indem ich mir blos erlaube, die von ihm gewählte Reihenfolge umzukehren, führt er als von ihm neu entdeckt an: „Den Apostelkopf im Dresdener Kupferstichkabinet, identisch mit Nro. 11 bei M. Thausing." Nun heißt es beidemal in meinen Arbeiten: „11. Der Kopf des rechts neben jenem Knieenden; in der Albertina; lithographirt von J. Kriehuber. Eine täuschende Kopie davon im Kupferstichkabinet zu Dresden." Zeitschrift für bildende Kunst VI, S. 98. Dürer, Geschichte rc. S. 298 und Anmerkung. Die Zeichnung ist nämlich eine Kopie von fremder Hand. Mit solchen Finessen befaßt sich freilich Herr Ch. Ephrussi nicht; er zweifelt ja auch nicht an der Originalität einer anderen Zeichnung, auf welcher Dürer selbst in ganzer Figur dargestellt ist, obwohl dieselbe auf der von Dürer gehaltenen Tafel die, nicht etwa erst später hinzugefügte, Inschrift trägt „Er selber", also offenbar auch Kopie ist.



G. Spangenberg pinx. L. Schulz sculps.

LUTHER IN SEINER FAMILIE.

Das Original im Städtischen Museum in Leipzig.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig



Die andere Zeichnung, welche Herr Charles Ephrussi als Studium zum Heller'schen Altarbilde in der Sammlung Firmin Didot entdeckt haben will, zeigt allerdings auch wie dieses eine Himmelfahrt Mariä; das ist aber auch alles, was sie mit demselben gemein hat. Die Komposition ist eine ganz verschiedene, und Herr Charles Ephrussi müßte erst beweisen, daß diese Zeichnung von Dürer's Hand sei; es wird ihm kaum gelingen!

Drittens entdeckte Herr Charles Ephrussi ein Studium zu der Draperie der Kniee Gott Vaters, und hier hat er mich so zu sagen „in flagranti" ertappt, denn er machte die Entdeckung unter den Zeichnungen der von mir verwalteten erzherzoglich Albrecht'schen Kunstsammlung. Dieser Fall ist natürlich der bedenklichste für mich, und es sei mir daher gestattet, etwas länger bei demselben zu verweilen. Ich habe allerdings an beiden oben angezogenen Stellen und zwar unter „Nr. 4 die Draperie der Kniee von Gott Vater; in der Albertina zu Wien" angeführt. Dieses Studium kann also nicht als das von mir übersehene gemeint sein, sondern ein anderes. In der That reproducirt Herr Charles Ephrussi nach den Braun'schen Photographien zwei verschiedene Draperiestudien über einander und druckt darunter: „Draperies de Dieu le père (Albertina, Vienne)". Die untere ist die von mir unter Nr. 4 angeführte, die andere, obenan stehende soll nun wohl die von mir übersehene oder nicht erkannte, die von Herrn Charles Ephrussi entdeckte Studie zu der Draperie der Kniee von Gott Vater im Himmelfahrtsbilde sein. Ohne Zweifel hat Herr Charles Ephrussi das so gemeint. Er ahnt wohl nicht, in welche Falle er hiermit gegangen ist.

Allerdings befinden sich beide Draperiestudien auch in der Albertina auf Einem Karton; beide sind Draperien von Knieen einer sitzenden Figur, ein wenig linkshin gewandt; beide sind von gleicher Ausführung und offenbar auch nahezu gleichzeitig. Die untere diente als Studium zu den Knieen von Gott Vater im Heller'schen Bilde, es ist meine Nr. 4. Die andere, obere aber wird als ein Studium zu dem Gott Vater oder einer sonstigen Figur des Himmelfahrtsbildes und des Heller'schen Altarschreines überhaupt von Niemandem angesehen werden, der Zeichnung und Bild gesehen hat — vor beiden gestanden zu haben, heißt freilich noch nicht beides gesehen haben! Wohl aber ist die obere Draperie ein Studium zu einem anderen Werke Dürer's.

Hätte nun Herr Charles Ephrussi wenigstens die vier „documents", über welche sich seine „attention" erstreckte, ganz gelesen und nicht bloß an jenen Stellen, die er ad hoc brauchte, so würde er auch gefunden haben, zu welchem Werke Dürer's die obere Draperie gehört; nämlich in meinem „Dürer, Geschichte rc." Seite 385, Zeile 26 ff., wo es heißt: „Ebenso ungünstig wie die gemalten Madonnen aus jenen Jahren erscheinen auch die in Kupfer gestochenen. Die anmuthigste darunter, Maria von zwei Engeln gekrönt von 1518 (Bartsch 39) ist noch nach älteren Vorstudien gemacht, wenigstens stammt die schöne Pinselzeichnung zur Drapirung ihrer Kniee in der Albertina bereits aus dem Jahre 1508; sie ist auf grünem Grunde mit derselben Sorgfalt ausgeführt, wie die gleichzeitigen Studien zum Himmelfahrtsbilde."

Ich enthalte mich jeder Schlußfolgerung und auch aller weiteren Kritik. Zugestehen muß ich nur noch Herrn Charles Ephrussi, daß die vierte, von ihm an erster Stelle beigebrachte Zeichnung wirklich ein bisher literarisch nicht bekanntes echtes, unzweifelhaftes Studium Dürer's zum Himmelfahrtsbilde ist, und zwar zu der Draperie des links von der Mitte stehenden, aufwärts blickenden Apostels. Das Blatt gehört zu jenen drei Zeichnungen Dürer's, welche Herr Hulot in Paris erst nach dem Ankaufe der Posonyi'schen Sammlung erworben hat und war weder mir noch anderen Forschern bisher zu Gesichte gekommen. Bei dieser Gelegenheit kann ich nicht unterlassen, zur sicherlich großen Befriedigung aller Dürerverehrer mitzutheilen, daß soeben die ganze Sammlung Posonyi-Hulot, jedenfalls die kostbarste Dürersammlung, die sich noch in Privatbesitz befand, von Direktor Lippmann für das königliche Museum in Berlin erworben wurde und so in den gesicherten Besitz einer öffentlichen Sammlung gelangt ist. Die Constatirung jenes mit 1508 und dem echten Monogramm Dürer's bezeichneten Studiums bei Hulot unterlag wohl keiner Schwierigkeit mehr. Gleichwohl wäre es schon ein Verdienst gewesen, wenn Herr Ephrussi mit der Mittheilung darüber eine Notiz in der Gazette des Beaux-Arts oder anderwärts gefüllt hätte. Als das einzige Ergebniß einer so anspruchsvollen Publikation

wie die obengenannte, nimmt es sich freilich sehr ärmlich aus. Immerhin aber bleibt es sein oder — sagen wir lieber — des Herrn Hulot Verdienst.

Nun aber noch ein ernstes Wort über die andere, die Erstlingspublikation des Herrn Charles Ephrussi, über „Jacopo de' Barbari. Notes et documents nouveaux." Sie erschien zuerst im Februarheft der Gazette des Beaux-Arts 1876, sodann mit wenigen Veränderungen selbständig in einer Luxusausgabe. Mein Buch über Dürer war im November 1875 ausgegeben worden; es enthält ein Kapitel „X. Der Wettstreit mit Jacopo dei Barbari." S. 216—241. Im December schon hatte ich Anträge auf Uebersetzung von einheimischen französischen Kunstfreunden in Paris, denen das Buch nur im Wege des Handels zugekommen war. Ich will kein Urtheil über das Verhältniß der beiden Abhandlungen zu einander fällen. Ich konstatire bloß, daß auch diese Schrift des Herrn Charles Ephrussi nichts Neues und nichts Zutreffendes enthält, was sich nicht aus jenem Abschnitte meines Buches und aus den dort angezogenen früheren Publikationen Anderer, vornehmlich aus denen in der Gazette des Beaux-Arts selbst gleichfalls ergäbe. Mit der behäbigen, breitspurigen Polemik gegen den verdienstvollen, verstorbenen Begründer der Gazette des Beaux-Arts, Emile Galichon, der Barbari noch als den Kopisten Dürer's ansehen wollte, hat Herr Charles Ephrussi nur eine offene Thüre eingerannt, denn an diese Umkehrung des wahren Verhältnisses glaubte auch schon vor der Publikation meines Buches kein Verständiger. Allerdings hat Herr Charles Ephrussi auch hier eine eigene Entdeckung von sich gegeben. Er vindicirte Barbari ein Relief in Bronze im Besitze des Herrn Gustave Dreyfuß in Paris und veröffentlichte dasselbe in einer Radirung von Le Rat. Dies Relief aber, welches der Besitzer so freundlich war mir vorzulegen, ist ein Werk des Peter Vischer von Nürnberg, führt auch dessen und nicht Barbari's Zeichen, wie bereits W. v. Lübke nachgewiesen hat, in der Allgemeinen Zeitung 1876, Beilage Nr. 151, S. 2301.

Das alles würde mich aber nicht veranlassen, jene erste Publikation des Herrn Charles Ephrussi hier zur Sprache zu bringen. Was mich dazu veranlaßt, ist blos eine Anmerkung von wenigen Worten, die sich in jenem Aufsatze in der Gazette des Beaux-Arts 1876, S. 376, Note 3 findet und lautet:

„Nous nous proposons d'étudier prochainement l'importance du rôle de Wolgemut à la fin du XVe siècle, et d'établir, que cet artiste a gravé sur metal." Es ist mir nicht gelungen zu erkunden, wann Herr Charles Ephrussi seinen Aufsatz über Barbari bei der Gazette des Beaux-Arts eingereicht, wann er jene Anmerkung dem Texte hinzugefügt hat. Immerhin erschien seine Arbeit etwa drei Monate nach Ausgabe meines Buches. Unmöglich konnte dasselbe dem Herrn Charles Ephrussi bei dem späteren, etwas veränderten Wiederabdrucke seines Aufsatzes in Buchform noch völlig unbekannt geblieben sein, denn schon im Aprilheft 1876 der Gazette des Beaux-Arts, in der ersten, noch etwas bescheideneren Fassung seiner Studie über den Heller'schen Altar gedenkt er meines Buches — oder war es nicht vielmehr die Redaktion der Gazette, welche auf Seite 536, Note 5, meinem Namen die Worte beifügte: „M. Thausing, qui vient d'élever à Durer un monument digne de son génie: Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. Leipzig 1876. La Gazette en rendra compte"? Die Form der Notiz läßt das letztere vermuthen. Gleichwohl fand sich Herr Charles Ephrussi nicht veranlaßt, in der Separatausgabe seines Barbari an jener Anmerkung über Wolgemut auch nur ein Wort zu ändern (Seite 19, Note 2). Vielleicht wußte er damals noch nicht, daß mein Buch auch in französischer Uebersetzung erscheinen und so auch der des Deutschen unkundige Leser zu fatalen Vergleichungen herausgefordert würde. Seitdem ist mehr als ein Jahr verflossen, und die für „prochainement" angekündigte Beweisführung ist noch nicht erschienen.

Meinen Verdacht, daß hier der Versuch eines Plagiates vorliege, habe ich alsbald einem genaueren Freunde des Herrn Charles Ephrussi nicht verschwiegen, es überhaupt an indirekten Warnungen in dieser Richtung nicht fehlen lassen. Oeffentlich habe ich geschwiegen. In meiner Eigenschaft als Lehrer glaubte ich auch gegen Herrn Charles Ephrussi, der sich mir seither persönlich vorgestellt hat, Geduld und Nachsicht üben zu sollen. Warum sollte ich über einen immerhin fleißigen, wenn auch oberflächlichen Anfänger den Stab brechen, um eines verwegenen Jugendstreiches willen, den er vielleicht durch ehrliche Arbeit und gründlichere Forschung späterhin in

Vergessenheit bringen konnte? Seitdem sah ich mich genöthigt, diese Hoffnung völlig aufzugeben. Ich habe mich überzeugt, daß es dem Verfasser an jedem ernsten Streben, an jedem Begriffe von der Schwierigkeit und Verantwortlichkeit geistiger Arbeit gebricht; daß es ihm nicht um die Sache, vielmehr nur um den eitlen Schein einer durch materielle Mittel aufgebauschten Wissenschaftlichkeit zu thun ist. Für diesen subjektiven Zweck scheint mir aber denn doch der Gegenstand und das kunstgeschichtliche Fach, dem wir Anderen dienen, zu gut. Und darum muß ich gerade jene Anmerkung über Wolgemut hier zur Sprache bringen.

Mir nahestehende Freunde und Fachgenossen erinnern sich wohl, wie schwer ich lange Jahre gerade um die Frage nach der Bedeutung Wolgemut's, nach seinem Verhältnisse zu Dürer, nach seiner in Vergessenheit gerathenen Thätigkeit als Kupferstecher gerungen habe; sie wissen, daß ich nur widerstrebend dem Zwange der mühsam erkannten Thatsachen mich gefügt habe, sie wissen endlich, daß diese Frage es vor allen war, die das Erscheinen meines Buches so lange verzögerte. Und nun kömmt ein — Anfänger daher und wirft leichten Sinnes eine Zeile in die Welt, die eventuell über die Priorität der Errungenschaft täuschen konnte, ja, wie es den Anschein hat, auch bereits einen gar zu wohlwollenden deutschen Schriftsteller getäuscht hat. Wenn ich mir die Tragweite solcher Möglichkeiten vergegenwärtige, und gerade jetzt in dem Zeitpunkte, wo mein überaus gewissenhafter Uebersetzer, Herr Gustave Gruyer, an die Drucklegung der französischen Ausgabe meines Dürerbuches geht: dann wäre es wohl entschuldbar, wenn mich etwas anwandelte wie Entrüstung, so daß ich auch nach einem Citate greifen und Herrn Charles Ephrussi die Worte zurufen möchte, die der, von ihm eitel genannte und einst auch von Seinesgleichen heimgesuchte Dürer an den Schluß seiner Bücher zu setzen pflegte: „Heus tu insidiator ac alieni laboris et ingenii surreptor, ne manus temerarias his nostris operibus inicias! Cave!"

Doch so tragisch wollen wir die Sache nicht nehmen. Es galt ja nur minder Eingeweihte vor Täuschung zu schützen. Was ich nach langem Zögern und sehr widerwillig hiermit abgethan habe, ist nur ein Akt literarischer Nothwehr, den ich nicht blos mir, sondern zunächst der „Zeitschrift für bildende Kunst", sodann den Herren E. A. Seemann, Firmin Didot und John Murray, als den Verlegern meines Buches in Leipzig, Paris und London, den ich endlich allen meinen Lesern und der ganzen Kunstgeschichte schuldig geworden bin. Gegen diese Pflichten tritt das Bedauern zurück, daß ich diejenigen, welche eine andere Besprechung von mir erwartet haben, enttäuschen mußte. Meine Schuld ist es nicht, wenn aus dem „fiat voluntas!" ein „fiat justitia!" geworden ist.

Wien, den 13. Mai 1877.

Dr. Moriz Thausing,
Universitätsprofessor und Direktor der Albertina.

Die kaiserlich königliche Gemäldegalerie in Wien. Radirungen von William Unger, Text von Carl von Lützow. Wien, H. O. Miethke. Lieff. I und II. 1877. Fol.

Mit einer Radirung.

Um auch ihrerseits an der Gedenkfeier für den großen vlämischen Meister sich zu betheiligen, haben die Herausgeber des in diesen Blättern an anderer Stelle bereits besprochenen Wiener Galeriewerkes die eben erschienene zweite Lieferung der Publikation mit dem „Venusfest" von Rubens eröffnet. Wenn es noch eines Beweises dafür bedurft hätte, daß William Unger auch einer Aufgabe von so außerordentlichem Umfang, wie sie das Belvedere-Werk ihm stellt, bis zu den schwierigst ersteiglichen Höhen gewachsen ist, so würde er durch diese Leistung erbracht sein. Das „Venusfest", ein Bild aus des Künstlers reiffster Zeit, ist nicht nur eine seiner figurenreichsten Kompositionen, sondern zugleich ein Werk, das unmittelbarer als irgend ein anderes den Genius des Meisters in seiner Naturgewalt uns offenbart. Mit der puren Geschicklichkeit läßt sich einer solchen Schöpfung nicht nahe kommen. Für den mühsam grabenden Fleiß unserer modernen Kupferstecher blieb das „Venusfest" daher auch bis jetzt ein „Noli

me tangere". Nur die geniale Natur, in deren Empfindungs- und Ausdrucksweise die Kunst der alten Meister von Neuem lebendig geworden ist, stellt die unterbrochene Leitung wieder her, welche zwischen Stecher und Maler bestehen muß, wenn das Werk des Einen die selbstschöpferische Uebersetzung des Andern werden soll. Wir zweifeln nicht daran, daß man in Antwerpen bei der zum Rubens-Feste veranstalteten Ausstellung, welche die Schöpfungen des Meisters in Originalien und Nachbildungen vereinigen soll, unserm Radirer seine Rangstufe anweisen und daß die allgemeine Schätzung von der unsrigen nicht differiren wird. — Außer dem „Venusfest" bringt die zweite Lieferung der Belvedere-Publikation an der Spitze des Textes noch einen Studienkopf von Rubens, breit und flott wie mit der Feder hingeschrieben. Ferner an großen Radirungen ein Kinderporträt von Velazquez, ein Seestück von Jan van de Cappelle — besonders zart und duftig wiedergegeben, eine der bewundernswerthesten Leistungen von Unger's Hand — und die berühmten drei Mathematiker des Giorgione, endlich im Text noch einen Velazquez (Bauernbursch mit einer Blume in der Hand) und ein Blumenstück von Daniel Seghers.

Da die Verlagshandlung bisher über den Inhalt der weiteren Lieferungen der Publikation keine näheren Angaben veröffentlicht hat, glauben wir vor Allem unsern Lesern damit einen Dienst zu erweisen, wenn wir sie mit dem beabsichtigten Umfang des ganzen Unternehmens bekannt machen. Das Werk strebt eine möglichst vollständige Repräsentation der kaiserl. Galerie in den hervorragenden Meistern aller Schulen an. Es soll eine Auswahl des Besten darbieten, was die Sammlung aufzuweisen hat, und zwar sowohl unter dem Gesichtspunkte der malerischen Qualität als unter dem der kunsthistorischen Wichtigkeit. Letzterer Gesichtspunkt darf in diesem Falle nur insofern weniger betont werden, als die Galerie des Belvedere bekanntlich eine verhältnißmäßig geringe Anzahl von Bildern besitzt, welche den vorwiegend kunstgeschichtlich interessanten Entwickelungsperioden der Malerei angehören. Ihre Stärke beruht in den Werken der Blüthezeiten, und zwar vornehmlich in den Meisterschöpfungen der großen Venetianer und Flandrer des 16. und 17. Jahrhunderts, denen sich zunächst die beiden deutschen Hauptmeister, Dürer und Holbein, sodann einige Koryphäen oberitalienischer Schulen, vor Allen Correggio und Moretto, ferner Mantegna, Andrea del Sarto, Raffael und unter den Spaniern Velazquez anreihen. Die hier genannten Schulen und Meister werden auf den großen Radirungen in erster Linie repräsentirt sein. Die übrigen Künstler und Kunstrichtungen finden ihre vorzugsweise Vertretung in den kleinen, ebenfalls von Unger radirten Abbildungen, welche in den Text gedruckt werden. Doch sollen diese Textradirungen auch zur Aushilfe beigezogen werden, um kleinere Werke der Hauptmeister oder Theile von solchen Bildern darzustellen, die wegen ihrer Größe oder ihres Figurenreichthums oder weil eben nur Stücke von ihnen ein besonderes Interesse darbieten, von der Wiedergabe auf den großen Tafeln ausgeschlossen bleiben. Man darf hiernach die Erwartung hegen, daß das Werk seiner hohen Aufgabe gerecht werden, die immer noch viel zu wenig gewürdigte Galerie des Belvedere in allen ihren Glanzpunkten repräsentiren und den Kunstfreunden zugleich ein klares Bild von der Gruppirung und Abstufung der Meister in der kaiserl. Sammlung darbieten wird.

Die Anzahl der Abbildungen ist auf etwa 100 große und ebenso viele kleine Blätter berechnet. Nach Schulen vertheilt, sollen den vlämischen Meistern ungefähr 60 große und kleine Radirungen (Rubens allein deren 25, darunter etwa 15 große) gewidmet werden, den Holländern ungefähr 30, den Deutschen 15, den Venetianern etwa 50 (Tizian allein über 20), den übrigen Italienern mehr als 30, der Rest den Spaniern und Franzosen. Wir können nur von Herzen wünschen, daß dem Meister, der sich diese Aufgabe gesetzt, die Kraft und Frische der Produktion, über die er gegenwärtig gebietet, in vollem Maße erhalten bleiben möge, um das weit gesteckte Ziel zu erreichen!

Daß die kaiserliche Galerie sich bisher nicht der gleichen Publicität erfreut, wie manche andere ihr an Rang durchaus nicht überlegene Sammlungen, hat nicht zum geringsten Theil seinen Grund in der Lückenhaftigkeit der auf die Sammlung bezüglichen Literatur und vor Allem in dem Mangel eines den heutigen Anforderungen entsprechenden Galeriewerkes. Der Forscher und Kunstfreund war in letzterer Hinsicht bisher ausschließlich auf die allerdings trefflichen und




TENIERS f

gut ausgewählten, photographischen Aufnahmen angewiesen, welche in H. O. Miethke's Verlag während der letzten Jahre erschienen sind*). Obwohl der Erfolg dieser photographischen Publikationen unseres Wissens ein keineswegs glänzender war, hat sich die Verlagshandlung dadurch nicht abschrecken lassen, sondern mit dem in rüstigem Fortschreiten begriffenen neuen Prachtwerk die längst empfundene Lücke voll und ganz auszufüllen unternommen. Daß dabei kein Mittel außer Acht gelassen wurde, um die Publikation äußerlich wie innerlich gleich gediegen und schön auszustatten, hat die Kritik aller Orten freudig anerkannt, und sichert dem Werke in der Kunstliteratur für immer seinen ehrenvollen Platz.

Wir sind schließlich noch einige erläuternde Worte dem reizenden Blättchen von Unger schuldig, welches die Verlagshandlung dieser Anzeige beigegeben hat. Es gehört zu den Textradirungen der ersten Lieferung und stellt die Hauptgruppe des bekannten Bildes von D. Teniers d. J. im Belvedere dar, welches einen Saal der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm zu Brüssel und in demselben den hohen Besitzer der Sammlung selbst, im Gespräch mit dem Maler des Bildes, seinem Galerievorstande, abschildert. Der Erzherzog zeigt mit dem Stock auf ein Porträt von Vincenzo Catena, welches vor den Beiden am Boden steht. Dieses Bild, sowie die meisten der auf dem Gemälde von Teniers in Miniaturformat reproducirten Werke, welche ehemals die Galerie des Erzherzogs in Brüssel zierten, befinden sich heute im Belvedere. Denn Leopold Wilhelm's Kunstsammlungen, darunter viele der Perlen des Belvedere, gingen durch Erbschaft an seinen Neffen, Kaiser Leopold I. über. In der Einleitung unseres Galeriewerkes, S. V, ist kurz des Inventars dieser Sammlungen gedacht, welches sich im fürstl. Schwarzenberg'schen Centralarchiv zu Wien befindet. Dasselbe trägt, wie wir ergänzend hinzufügen wollen, das Datum: 14. Juli 1659, ist also wenige Jahre vor Leopold Wilhelm's Tode abgefaßt und beschreibt dessen Sammlungen, nachdem sie schon von Brüssel nach Wien transportirt waren. Es umfaßt 1397 Bilder (517 von italienischen, 880 von deutschen und niederländischen Malern), 343 „Zaichnungen vnd Handtrüß" und 542 „Stainenen, Metallenen statuen, anderer Antiquitäten vndt Figuren", im Ganzen 2282 Nummern. Die Beschreibung der Bilder ist meistens vollkommen genügend, um sie leicht wiederzuerkennen. Auch sind die Dimensionen in der beigefügten „Spann" (zu zehn „Fingern") genau angegeben.

Es wäre sehr erwünscht, wenn wir an der Hand dieses Inventars über den damaligen Bestand der zum großen Theil vom Erzherzog Leopold Wilhelm herrührenden kaiserl. Sammlung und über das Verhältniß des damaligen zu dem gegenwärtigen Umfange der Galerie einmal detailirte Aufklärungen erhalten würden. Möge sich die neue Publikation auch in der Hinsicht fruchtbringend erweisen, daß sie die seit Perger's und Urlichs' Arbeiten wieder in Stocken gerathenen Forschungen zur Geschichte der kaiserlichen Galerie von Neuem in Fluß bringt!

L.

Berlin und seine Bauten. Herausgegeben vom Architektenverein zu Berlin. Mit 609 Holzschnitten nebst 8 Kupfer- und Kartenbeilagen. Zwei Theile. Berlin 1877, Eigenthum des Vereins für den Buchhandel: Ernst und Korn. gr. 8.

Architektur Berlins. Herausgegeben von Hugo Licht. Lieferung I—III. à 25 Blatt in Lichtdruck. Berlin, Verlag von E. Wasmuth. Fol.

Der Berliner Architektenverein beschloß im Jahre 1873, den Mitgliedern der ersten Generalversammlung deutscher Architekten- und Ingenieurvereine, welche im September 1874 in

*) Es mag bei diesem Anlaß erwähnt werden, daß die genannte Verlagshandlung mit k. k. ausschließlichem Privilegium zwei verschiedene photographische Publikationen der Belvedere-Galerie veranstaltet hat: die eine besteht aus direkt nach den Bildern gemachten Aufnahmen in Folio und umfaßt gegenwärtig 250 Bl. in fünf Lieferungen; die zweite enthält photographische Reproduktionen nach Kartonzeichnungen, welche von einer Anzahl der tüchtigsten jüngeren Wiener Künstler nach den hervorragendsten Bildern der Galerie angefertigt und dann in fünf verschiedenen Größen (vom Visitenkartenformat bis zum Groß-Imperialfolio) vervielfältigt wurden. Unter diesen Kartons befinden sich wahre Muster von Kopien, z. B. die von Bitterlich begonnene, von Beyer vollendete heil. Justina des Moretto, die Selbstporträts des Rubens und Rembrandt von Beyer u. a. Die Zahl der bis jetzt auf diese Weise reproducirten Gemälde beläuft sich auf 36.

Berlin tagen sollte, eine Festschrift zu überreichen, die in allgemeinen Umrissen einige Mittheilungen über die baugeschichtliche Entwickelung Berlins und über seine wichtigsten Bauwerke machen sollte. Als die zu diesem Zwecke eingesetzte Kommission ihrer Aufgabe näher trat, schien es ihr bei der Fülle und dem Werthe des zu bewältigenden Stoffes angemessener, „an Stelle einer flüchtigen Gelegenheitsschrift ein Werk von bleibender Bedeutung zu schaffen." Die Arbeit wurde im December 1873 begonnen, und bei ihrer großen Ausdehnung, bei der großen Zahl ihrer Theilnehmer konnten die Mitglieder der Septemberversammlung vorerst nur einige Bogen in Empfang nehmen. Auch später schritt das Werk ziemlich langsam vorwärts. Seine Vollendung erfolgte erst Ende 1876, also nach drei Jahren.

Das Sprichwort „Was lange währt, wird gut!" findet wenigstens seine Anwendung auf die äußere Ausstattung des Buches. Vortrefflicher Druck, gutes Papier und korrekt ausgeführte Holzschnitte sind seine äußeren Vorzüge. Zwar begegnen wir unter den Illustrationen manchen Wanderclichés, denen wir gern die ewige Ruhe gegönnt hätten; doch ist der bei weitem größere Theil der Illustrationen neu angefertigt worden. Der Art der Auffassung nach zerfallen die Illustrationen in zwei Kategorien: für isolirte Gebäude, Kirchen, Museen ꝛc., für Gruppenbauten hat man die perspektivische Ansicht gewählt, Gebäude von geringer Frontbreite hat man ganz oder theilweise im geometrischen Aufriß wiedergegeben. Mag auch diese zwiefache Auffassung in einem Buche für das Auge sehr störend sein, so ist sie auf der anderen Seite so praktisch, daß alle ästhetischen Bedenken schweigen müssen. Freilich kann nicht geläugnet werden, daß die geometrischen Aufrisse unter den Händen der Berliner Xylographen noch bedeutend langweiliger geworden sind, als sie es ihrer Natur nach schon sind. Es ist überflüssig, über diese charakteristische Eigenthümlichkeit der Berliner Xylographen noch Worte zu verlieren. Die Herren prunken förmlich mit ihrer langweiligen Korrektheit; alle Anregungen zum Bessern sind fruchtlos und reizen obenein noch zu unangenehmen Aeußerungen des beleidigten Künstlerstolzes.

Die Holzschnitte geben mithin ein sehr schätzbares und reichliches Material zur kritischen Beurtheilung — Grundrisse, Durchschnitte, Aufrisse, auch Details, aber verhältnißmäßig spärlicher, — während sie die Ansprüche an die ästhetische Seite eines Bauwerks in geringerem Maße befriedigen. Darum ist die Sammlung von Lichtdrucken, welche der Architekt Hugo Licht, den unsere Leser als den Erbauer des Heckmann'schen Gartenhauses (s. Zeitschrift XI, S. 147) bereits von sehr vortheilhafter Seite kennen gelernt haben, im Wasmuth'schen Verlage herausgegeben hat, eine hochwillkommene Ergänzung des Architektenbuches. Seine Auswahl, die 100 Blätter in vier Lieferungen umfassen soll, beschränkt sich allerdings nur auf die Neubauten der letzten zehn Jahre, während das Architektenbuch die baugeschichtliche Entwickelung Berlins von ihren Anfängen bis auf die Gegenwart illustrirt. Doch ist die Berliner Architektur des letzten Jahrzehnts, die Kunst einer gährenden Uebergangsepoche, deren Ende allerdings noch nicht abzusehen ist, eigenthümlich genug, um eine besondere Darstellung in abgegrenztem Rahmen zu rechtfertigen. Obwohl Licht von dem Vorwurf der Parteilichkeit nicht ganz freizusprechen ist, ist seine Auswahl im Allgemeinen zu billigen. Staatsbauten und Privatgebäude sind ziemlich gleichmäßig berücksichtigt worden. Wir wollen es dem Herausgeber auch nicht verübeln, daß er seinen eigenen Bauten acht Blatt gewidmet hat, zumal dem Beschauer dadurch ein ziemlich vollständiges Bild von Licht's baukünstlerischer Thätigkeit geboten ist. Der Herausgeber hat auf die Beifügung erläuternden Textes verzichtet, vermuthlich, weil er der Ansicht war, daß das Architektenbuch diesen Mangel zu decken habe. Indessen dürften sich, meiner Meinung nach, für die Lichtdruckpublikation in weiteren Kreisen mehr Liebhaber finden, als für das Architektenbuch. Der vornehme, elegante Lichtdruck, der in dem rühmlichst bekannten Institut von Römmler und Jonas in Dresden mit beinahe absoluter Vollkommenheit ausgeführt worden ist, stellt die bescheidenen Holzschnitte des Architektenbuchs in den Schatten. Die „Architektur Berlins" ist ebenso sehr ein Prachtwerk für den Salon und mit Rücksicht auf diesen Zweck, wenn er auch nicht beabsichtigt worden war, hätte der Herausgeber einen kleinen streng sachlichen Text beigeben sollen, der die nöthigen Erläuterungen über Material, Entstehungszeit, vielleicht auch biographische und historische Notizen über die Baumeister und ihre Werke und dgl. mehr gebracht hätte.

Licht hätte mit leichterer Mühe die Objektivität wahren können, als es von Seiten der

Mitarbeiter des Architektenbuches geschehen ist. Letztere sind nicht immer der Versuchung aus dem Wege gegangen, an Stelle der objektiven Schilderung ihr Urtheil zu setzen, das bei aller Unparteilichkeit eine subjektive Färbung schon durch den Standpunkt des Verfassers gewinnt. Die Mitarbeiter haben sich in ihre Arbeit derartig getheilt, daß für die Bearbeitung des einzelnen Abschnittes Jemand gewählt worden ist, der auf dem betreffenden Gebiete der Bauthätigkeit entweder theoretisch oder praktisch gearbeitet hat. So sind z. B. die Kultusgebäude von Baurath Adler, die Institute für wissenschaftliche und künstlerische Zwecke von Bauinspektor Tiede, die Schulgebäude von Stadtbaurath Blankenstein bearbeitet worden. Dabei kommt dann z. B. Adler in die Lage, über seine Thomaskirche zu schreiben. Wenn dies auch mit anerkennenswerther Vorurtheilslosigkeit geschehen ist, so lassen sich doch aus diesem Umstande gewisse Rückschlüsse auf anderswo eingestreute Bemerkungen nicht vermeiden. Indessen muß billiger Weise hervorgehoben werden, daß der von Adler bearbeitete Abschnitt zu den wenigen des Buches gehört, die mit einer gewissen Eleganz und mit der nöthigen Klarheit geschrieben sind. Man merkt sofort, daß der Verfasser ein geübter Schriftsteller ist, während man von dem größeren Theile der Mitarbeiter nicht dasselbe sagen kann und es von ihnen am Ende auch nicht verlangt.

Die Ungleichheit in der Behandlung der einzelnen Abschnitte, die ja bei der Zahl der Mitarbeiter nicht vermieden werden konnte, ist größer, als man erwarten konnte. Es wäre doch die Aufgabe der Kommission gewesen, wenigstens durch eine einheitliche Redaktion eine größere Gleichheit zu erzielen. Was nützt z. B. dem auswärtigen Leser eine trockene Aufzählung der Berliner Denkmäler, die nur hie und da durch ein paar thatsächliche Angaben unterbrochen ist? Die Kommission hat die Absicht gehabt, ein Werk zu schaffen, „das auf die Theilnahme eines größeren Leserkreises Anspruch erheben" kann. Diese Absicht ist meines Erachtens nicht erreicht worden. Der Text erhebt sich nirgends über das für den Fachmann Wissenswerthe. Es werden bei jedem Bau mit größter Gewissenhaftigkeit die Maße, die verwendeten Materialien, die Baukosten und sonstige für Techniker interessante Einzelheiten angegeben, aber den Anforderungen des gebildeten Laien ist eigentlich nur in der historischen Einleitung Genüge gethan. Ich will nicht verkennen, daß in einer Vereinsarbeit kritische und allgemeine ästhetische Urtheile mit größter Vorsicht abgegeben werden müssen. Aber neben dieser gerechtfertigten Zurückhaltung nimmt es sich doch komisch aus, wenn in einer trockenen Zusammenstellung historischer Daten diese oder jene Anekdote über die Entstehung eines Bauwerks oder gar ein Witzwort aus dem Volke citirt wird. So wird z. B. an die Rokokokommode als an das Urbild der königlichen Bibliothek erinnert, und bei Erwähnung des fürstlich Pleß'schen Palais wird der Spitzname „Schornsteinburg" nicht übergangen. Das sind zwar Kleinigkeiten; doch sind sie geeignet, die Würde der Publikation zu schädigen. Das Architektenbuch ist in der Form, die einmal gewählt worden ist, als ein officielles Aktenstück anzusehen und es hätte auch demnach behandelt werden sollen.

Im Einzelnen würde das Buch noch zu verschiedenen Ausstellungen Anlaß geben. Doch will ich darüber hinweggehen, da sein eigenthümlicher Werth dadurch nur wenig beeinträchtigt wird. Derselbe liegt erstlich darin, daß wir zum ersten Male eine auf authentischen Quellen beruhende Darstellung der baulichen Entwickelung Berlins erhalten, und zweitens darin, daß einem künftigen Verfasser einer allgemeinen Kunstgeschichte Berlins ein umfassendes Material für seine Darstellung geboten wird. Eine Baugeschichte Berlins ist das Buch nicht und will es auch nicht sein. Die historische Einleitung würde diese Absicht auch nur sehr unvollkommen erfüllen. Es ist ein ungemein praktisches Nachschlagebuch, das als solches seinen Zweck durchaus erfüllt.

A. R.

Notizen.

Juda und Thamar von Aart de Gelder. Die beifolgende Radirung reproducirt ein in doppelter Beziehung, sowohl in Hinsicht des Gegenstandes als des Meisters, interessantes Bild der Wiener akademischen Galerie. Es ist die der Rembrandt'schen Schule geläufige Darstellung: Juda und Thamar am Wege vor Thamnat, von Aart de Gelder, in ähnlicher Auffassung wie diesen Gegenstand eine mit P. L. signirte und dem Pieter Lastman zugeschriebene seltene Malerradirung vorstellt. Von der üblichen Auffassung, die mit Vorliebe den Augenblick wählt, in welchem Juda der Thamar das Pfand giebt, ist hier der Künstler abgegangen: er wählte eine ihm mehr zusagende Situation, die er zu wiederholten Malen, so z. B. auch als Lot mit seinen Töchtern, in ähnlicher Weise behandelt hat. Es ist keinem Anderen gelungen, das faunische Begehren in der Physiognomie des Alten und die bewußte Hingebung der Frau mit so viel realistischem Reize darzustellen, wie diesem Spätlinge der Rembrandt'schen Schule, dessen künstlerische Bedeutung bisher nicht genügend gewürdigt ist, und von dem außer einigen dürftigen Lebensdaten nur wenige Bilder bekannt sind. In Ermangelung besseren Wissens und um nicht monoton zu werden, beginnt man in neuester Zeit, verschiedene Bilder der öffentlichen Galerien auf seinen Namen zu taufen, welche ihre neue Bezeichnung mit ebenso wenig Recht tragen, wie ihre frühere. — In seinen echten Bildern, die meistentheils den Namen seines großen Meisters führen, glänzt er durch korrekte Zeichnung, treffliches Helldunkel, geistvollen Realismus der Erfindung und Komposition, durch originelle orientalische Kostümirung, die er nicht blos seinem Lehrer abgelauscht, sondern an Ort und Stelle studirt zu haben scheint, durch tiefen Goldton und brillantes Kolorit. Sein Farbenauftrag ist gewandt und pastos, und er verräth durch seine Technik unläugbar, daß er Rembrandt's Schüler erst zu jener Zeit war, da dieser die Syndici schuf. Eigenthümlich ist ihm eine gewisse blaßgelbe Farbe in den Gewändern und der starke Gebrauch des Orangeroths im Beiwerk und Gewandschmuck. Die Vorliebe für diese Farbe geht bei ihm bis zur Darstellung der Orange selbst, die er häufig in seinen Bildern anbringt, so z. B. auf jenem im Städel'schen Museum in Frankfurt. Ein genaueres Studium seiner seltenen Gemälde dokumentirt ihn als einen der begabtesten Schüler Rembrandt's, der den Wettstreit mit keinem seiner Genossen, nicht mit Bol oder Flinck, noch mit Eeckhout oder irgend einem anderen zu scheuen hat. **Alfred von Wurzbach.**

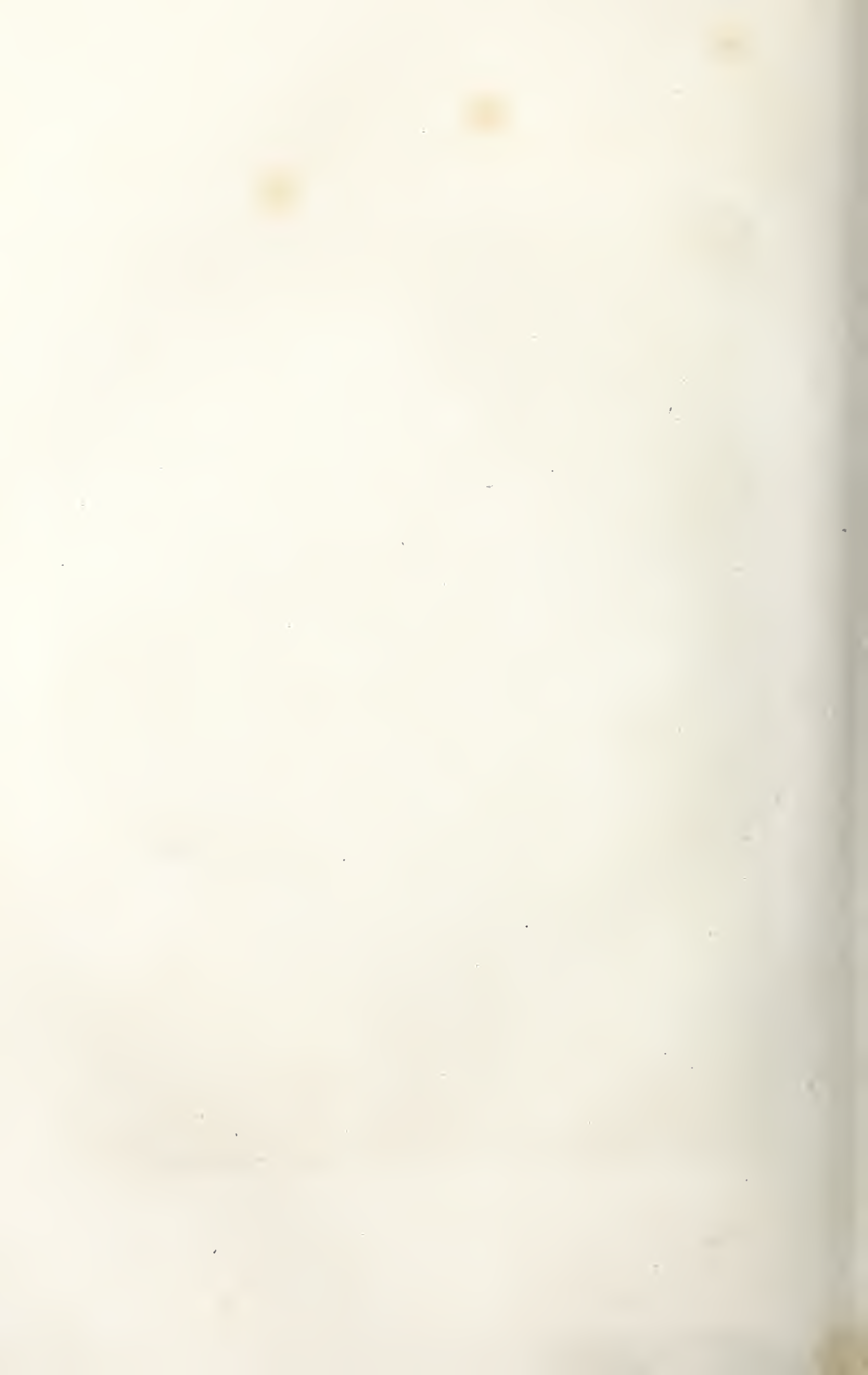
„Luther im Kreise seiner Familie", Oelgemälde von G. Spangenberg. Von den „Lutherbildern", deren G. Spangenberg in Berlin mehrere gemalt hat, ist das genannte, im Leipziger Museum befindliche Gemälde, das in dem der vorliegenden Nummer der Zeitschrift beigegebenen Stich von Louis Schulz mit großer Präcision reproducirt ist, unseres Wissens das früheste. Das Bild, das gleich bei seinem ersten Bekanntwerden lebhaftes Interresse erregte, schildert eine Feierstunde in Luther's Hause; das Priestergewand, das Letzterer trägt und die gewählte Kleidung der Katharina Bora deuten an, daß es Sonn= oder Festtag ist. Luther hat eine Laute ergriffen und begleitet den Gesang der drei ältesten Kinder, zweier Knaben und eines Mädchens, die eine höchst ansprechende, lebendig charakterisirte Gruppe bilden; vor ihr steht ein jüngerer Knabe, der sich mit dem köstlich naiven Ausdruck andächtigen Ernstes bemüht, an dem Gesange theilzunehmen. Ihnen gegenüber die Mutter, mit dem schlafenden Jüngsten auf dem Schooß, den Ausdruck heitern Glücks in den schönen Zügen, ist die fesselndste Gestalt des Bildes und im Stich mit besonderer Feinheit wiedergegeben. Nicht ebenso gut gelungen ist die Gestalt Luther's, bei welcher dem Künstler über dem Streben nach möglichst genauer Porträtähnlichkeit die Lebendigkeit des momentanen, der Situation entsprechenden Ausdrucks offenbar verloren ging. Auch die Figur des Melanchthon im Hintergrunde ist in Folge des nämlichen Strebens etwas unlebendig geblieben. Um so anziehender sind die übrigen Gestalten des Bildes, das ohne Zweifel zu den gelungensten und reizendsten Werken der sogenannten historischen Genremalerei gezählt werden darf. —e.



A. de Gelder pinx. J. Klaus sculps.

JUDA UND THAMAR

(Das Original in der K.K. akad. Galerie zu Wien.)



Die Ausgrabungen in Olympia.

Von W. Gurlitt.

Mit Holzschnitten.

IV.

Von der Beschreibung des Gebäudes wende ich mich zur Besprechung des plastischen Schmuckes desselben und zwar zunächst zu den Metopen. Sie waren, wie schon hervor-

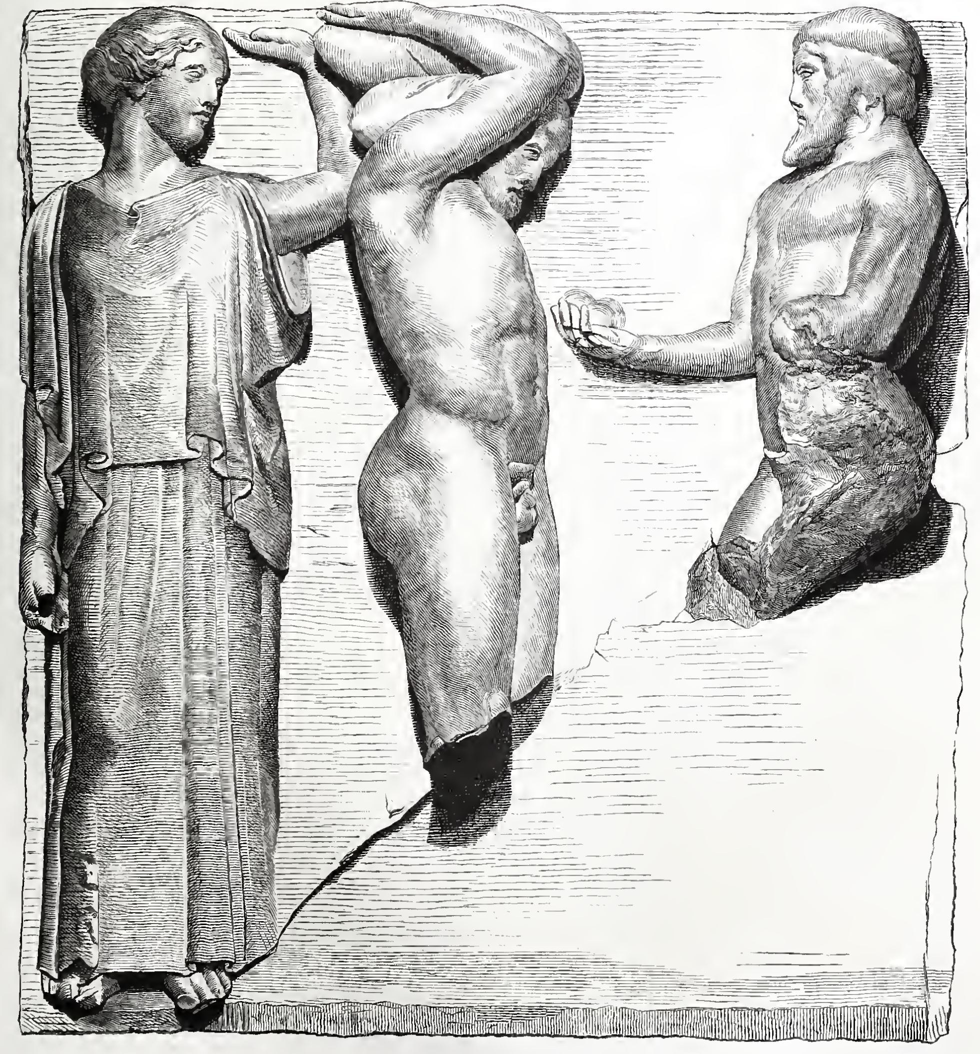


Fig. 1. Atlas-Metope.

gehoben wurde, an der Ost- und Westseite der Cella über den Anten und den zwischen ihnen befindlichen Säulen angebracht. Das Götterbild konnte erst in dem ganz vollendeten

auf uns gekommen ist. [1]) Aber nicht wegen dieser einzigen Bedeutung soll sie hier besprochen werden, obgleich sie nicht zum Schmucke des Tempels gehörte, sondern weil es ohne diesen anmuthigen Umweg unmöglich ist, die Bildwerke der Giebelfelder stilistisch zu würdigen.



Fig. 2. Nike von Paionios.

1) An Bedeutung für die Kunstgeschichte kann sich mit ihr nur ein Fund messen, der in den allerletzten Tagen der diesjährigen Ausgrabungen in den Räumen des Heraion gemacht wurde: Hermes mit dem Dionysoskinde, den noch Pausanias im Heraion sah und als Werk des Praxiteles bezeichnet.

Diese wichtige Statue wurde, in zwei Stücke gebrochen, vor der Südostecke des Tempels gefunden, später auch acht Blöcke des fast 5 M. hohen, dreieckigen Postaments und zuletzt der Block mit dem abschließenden Gesims. Kleine Stücke der Flügel, des Gewandes, des linken Beines haben erwünschte Ergänzungen gegeben. Es fehlt freilich noch der Kopf, der bei weitem größte Theil der Flügel, der rechte Arm vom Ellenbogen ab, der linke Arm, das linke Unterbein und ein bedeutendes Stück des zurückbauschenden Gewandes. Doch ist das Motiv der Figur durchaus kenntlich.

Die Inschrift auf der Basis bezeichnet die Nike als ein Weihgeschenk der Messenier und Naupaktier für einen Sieg über die Feinde. Diese unbestimmte Bezeichnung hat, wie schon Pausanias annahm, welcher die Inschrift erwähnt, ihren Grund darin, daß die elischen Tempelbehörden Scheu trugen, eine ausdrückliche Erinnerung an die besonders schmerzliche Niederlage der Lakedämonier auf der Insel Sphakteria in der Altis aufzustellen. Dadurch wird die Zeit der Errichtung der Statue auf 425 v. Chr. oder bald nachher fixirt. In kleinerer Schrift folgt dann die Angabe des Künstlers: „Paionios, der Mendäer, hat sie gemacht, der, die Giebelzierden am Tempel verfertigend, gesiegt hat." Ich kann mich hier nicht auf die Schwierigkeiten einlassen, welche diese letzteren Worte enthalten: genug, es steht fest, daß Paionios diese Nike gearbeitet hat, derselbe, welcher nach Pausanias' bestimmter Angabe die Gruppe des östlichen Giebelfeldes ausführte.

Die Conception ist für eine freie Marmorstatue von geradezu erstaunlicher Kühnheit. Weit vorgebeugt, den rechten Arm senkend, den linken mit dem Siegeskranze erhoben, schießt sie, wie ein Vogel, durch die Luft: die Gesetze der Schwere scheinen für sie nicht zu gelten. Sie fliegt wirklich: der Künstler hat uns darüber keinen Zweifel gelassen. Der linke ausschreitende Fuß war ganz frei gearbeitet, vom rechten ruht nur die Ferse auf, die Zehen sind wieder losgelöst. Das nur eben zugehauene Marmorstück unter der Figur, das stehen bleiben mußte, da Paionios seine Figur doch nicht aufhängen konnte, mochte sich der Künstler, und müssen wir uns einfach als Luft denken — die ursprüngliche Bemalung wird darüber keinen Zweifel gelassen haben, und auch jetzt beweist es für uns noch der Vogel, welcher mit ausgebreiteten, jetzt abgebrochenen Schwingen zur Seite herausfliegt. Ueber einem feinen Untergewand liegt der an der linken Seite offene Chiton, von einer Spange auf der rechten Schulter festgehalten und um die Hüfte gegürtet. Durch die heftige Bewegung ist er von der linken Schulter herabgeglitten, so daß sich der Wind in der loser gewordenen Gewandung fängt und sie im Rücken weit aufbauscht. Weiter unten ist das Kleid fest angedrückt und läßt, in einfacher, aber großartiger Weise behandelt, die kräftigen Formen des Leibes genau hervortreten. Unten aber zwischen den Füßen löst sich das Gewand, breit ausflatternd, ganz in Bewegung auf, es erscheint geradezu, wie die durcheinanderspielenden Wellen des Meeres: eine herrliche Folie für das nackte linke und das unter der angepreßten Gewandung plastisch hervortretende rechte Bein. Doch dürfen wir nicht vergessen, wenn diese Figur, besonders in der Seitenansicht, jetzt etwas geradezu Beängstigendes hat, und aus ihrem Gleichgewicht herausgedrängt erscheint, daß wir einen Torso vor uns haben. Man denke sich die großen, ausgespannten Flügel, welche eine solche Gestalt tragen zu können scheinen mußte, und einen Mantel, dessen im Schutz des Körpers ruhiger fallende Falten hinten erhalten sind, zwischen den Flügeln vom Rücken im Bogen sich herabsenkend, so wird das allzu Unruhige und Momentane der Bewegung aufgehoben erscheinen und doch die Kühnheit der Conception gleich bewunderungswürdig bleiben.

Kein Künstler Griechenlands hat im 5. Jahrhundert eine solche Statue, ein solches Gewand bilden können, wenn er nicht durch die Schule des Pheidias gegangen war. Ich erinnere nur an die unaussprechlich herrliche Gruppe der liegenden und sitzenden Frauengestalten im Ostgiebel des Parthenon, welche Pheidias entworfen hat und deren Gewandung um die schönen Glieder spielt, wie klares Wasser über Kiesel, an das anmuthige Motiv des von der Schulter herabfallenden, die eine Brust freilassenden Chitons, das er wiederholt anwandte, und an den breiten Mantel, den er seiner rasch bewegten Iris in demselben Ostgiebel nachflattern läßt. Wir haben also einen Künstler aus dem Kreise des Pheidias vor uns, und dazu stimmt ja vollkommen, was uns von ihm berichtet wird, daß er gleichzeitig mit Pheidias am olympischen Tempel arbeitete.

In welchem Verhältniß nun stehen Meister und Schüler zu einander? Wir werden am leichtesten Antwort auf diese Frage erhalten, wenn wir unsere Nike mit der schon erwähnten Iris im Ostgiebel des Parthenon vergleichen.[1]) In beiden Fällen ist eine bekleidete Frauengestalt in heftiger Bewegung nach vorn und abwärts dargestellt. Aber während sich hier das Gewand nach vorn entschieden und eng allen Körperformen anschließt, in den freien Theilen ganz zum hinreißenden Ausdruck einer Bewegung geworden ist, so hat es bei der Iris, so zu sagen, eigenes Leben, eine eigene Geschichte. Wie ein Wogenkamm vom Winde umgebrochen wird, so bricht der Chiton an dem vortretenden, rechten Schienbein in einer mächtigen, stark geschwungenen Falte zurück. Aber je weiter wir uns von diesem Ausgangspunkt der Bewegung entfernen, desto mehr verlangsamt sie sich: nur müßig bewegt flattern die Gewandzipfel um das zurückgesetzte linke Bein, welches auch bei der Iris entblößt aus dem offenen Chiton blickt, aber nur, wie verschämt, noch halb verdeckt, blos in der Seitenansicht sich ganz deutlich von den umgebenden Falten abhebend. Nur leise wühlt die Luft in den Partien vor der Brust. So sehen wir an der Iris den Anfang der Bewegung, welcher die Bekleidung erst zu folgen beginnt, den ersten gewaltigen Schritt, der nur an zwei Stellen, durch die Falte vor dem rechten Schienbein und den im Bogen über dem Rücken nachfliegenden Mantel, maaßvoll ausgedrückt wird. Den nächsten Schritt — und zwar in jeder Beziehung — zeigt die Nike des Paionios. Das linke Bein, schon dort nackt aus der Gewandung hervortretend, ist hier vorgesetzt und zum beherrschenden Motiv der ganzen, unteren Partie geworden: ein Schwung, ein Zug geht durch die gesammte Figur, ein Moment ist mit wahrer Virtuosität ausgedrückt.

Der beste und kürzeste Ausspruch über Pheidias' Kunst ist uns bei einem späten Rhetor erhalten, der von ihm rühmt: *τὸ μεγαλεῖον καὶ τὸ ἀκριβὲς ἅμα* d. h. Erhabenheit verbunden mit genauer Ausführung des Details; und Alles, was unter seinem unmittelbaren Einfluß geschaffen worden ist, beweist uns die Richtigkeit dieses Urtheils. Hier, in der Nike des Paionios, finden wir unstreitig das *μεγαλεῖον*, Großheit und Erhabenheit in der Auffassung. Aber das *ἀκριβές*, die liebevolle Ausführung bis in's Einzelne, fehlt oder ist, um mich gerechter auszudrücken, der Wirkung, dem Effekte, untergeordnet. So verschwindet das Gewand zwischen den Beinen schier unbegreiflich, so zeigt sich in den etwas stumpfen und unbewegten Falten über der rechten Brust eine gewisse Nachlässigkeit, vor Allem aber sind an dieser Statue, obgleich sie frei zu stehen bestimmt war, die Partien, welche in der Vorderansicht nicht zu sehen sind, oft nur angedeutet, nie ganz aus-

1) Abgebildet bei A. Michaelis, Der Parthenon. Atlas, Taf. 6, 12. 12a.

geführt. Ueberhaupt ist das Gewand mehr in großen Massen und Flächen behandelt, während Pheidias es liebte, unbeschadet der Gesammtwirkung, dem feinen Spiel der kleinen Knicke und Fältchen nachzugehen. Auch ein gewisser Realismus ist an einigen Theilen der Nike zu beachten. Auf den Gewandbausch hinter dem rechten Arm wurde schon hingewiesen. Auch ist es auffallend, wie der schmale, festgeschnürte Gürtel, mit seiner Schleife ganz der Wirklichkeit nachgeahmt, den Bauch etwas unschön hervordrängt. Auch die Brüste und Beine zeigen eine mehr individuelle, als allgemein giltige Bildung.

Alles dieses, was hier nur angedeutet, nicht ausgeführt werden konnte, zeigt uns Paionios von Mende als einen Schüler des Pheidias, der aber in der Schule des großen Meisters seine Originalität nicht aufgegeben hat. Wir sehen eine überraschende Kühnheit der Conception, eine meisterhafte Freiheit der Linienführung, erstaunliche Virtuosität in der Darstellung eines Bewegungsmomentes, welches fast der plastischen Fixirung zu widerstreben scheint, eine mehr summarische Behandlung des Gewandes, auf Fernwirkung berechnet und sich dem Effekte unterordnend. Gewisse Nachlässigkeiten laufen mit unter, die Ausarbeitung des Einzelnen ist nur so weit geführt, wie es für die beabsichtigte Wirkung nöthig ist, die Eigenthümlichkeiten des Modells sind noch fühlbar. Um mit wenigen Worten das Verhältniß auszudrücken: Paionios steht neben Pheidias, wie Giulio Romano neben Raffael. Auch bei diesem Schüler Raffael's finden wir, da er der Zucht des Meisters entwachsen ist, neben größter Bravour und lebendigster Bewegung eine gewisse Derbheit, ein Sichgehenlassen in Farbe und Formgebung.

VI.

So haben wir die Theile in der Hand und können nun zur Besprechung der Figuren des Ostgiebels übergehen. Von allen dreizehn Gestalten, sowie von jedem der beiden Viergespanne, welche dieses Giebelfeld schmückten, sind entweder in der ersten oder zweiten Campagne größere oder kleinere Theile gefunden worden, und wenn auch keine der Figuren unversehrt auf uns gekommen ist, so ist doch auch keine, deren Motiv im Wesentlichen zweifelhaft sein könnte. Nur hinsichtlich des Platzes, welche jede der Figuren im Giebelfeld einnahm, läßt sich noch nicht in allen Fällen volle Klarheit gewinnen; doch werden die schwebenden Fragen, sobald die Gypse sämmtlich in Berlin vereinigt sind, ganz sicher endgiltig gelöst werden.

Der herrlichste der olympischen Wettkämpfe war das Wagenrennen mit Viergespannen: das mythische Vorbild desselben der Kampf des Pelops, durch welchen er das Land am Alpheios und die Königstochter Hippodameia erworben hatte. So war dies der geeignetste Schmuck für die Vorderseite des Tempels. Und zwar war der bevorstehende Kampf dargestellt, die letzte Ruhe vor der entfesselten Bewegung, welche letztere der Rahmen eines Giebelfeldes nicht hätte fassen können. Pausanias schildert das Dargestellte folgendermaßen: „In der Mitte des Giebelfeldes ist das Bild des Zeus gearbeitet: zur Rechten von Zeus Oinomaos mit einem Helm auf dem Kopfe, neben ihm seine Frau, Sterope. Myrtilos sitzt vor den Pferden. Es folgen vier Pferde, dann zwei Männer, denen die Wartung der Pferde von Oinomaos übertragen ist: am Ende liegt der Kladeos. Links von Zeus ist Pelops und Hippodameia, es folgt der Wagenlenker des Pelops, der Wagen und zwei Männer, Pferdewärter des Pelops: wo dann das Giebelfeld sich verengt, liegt der Alpheios." Diese Beschreibung macht durchaus den Eindruck der Vollständigkeit, und es läßt sich aus derselben deutlich eine strenge Symmetrie als das Charakteristische in der Anordnung er=

kennen, wie sie ja das nach beiden Seiten gleichmäßig abfallende Giebeldreieck nahe legt. Ferner werden wir, da der Moment vor dem Wettkampf dargestellt war und auch Pausanias nirgends etwas von einer Aktion der einzelnen Figuren angiebt, eine sehr ruhige Darstellung erwarten und uns dabei erinnern, daß man die Ost-, d. h. die Eingangsseite der griechischen Tempel meist mit Giebelgruppen schmückte, welche einen feierlichen Eindruck durch geringere Bewegtheit zu machen geeignet waren. Was so bisher ein noch nicht ganz sicherer Schluß aus den Worten eines Schriftstellers war, können wir jetzt an den gefundenen Giebelstatuen selbst mit eigenen Augen sehen.

Wirklich ragt, in der Mitte des Giebelfeldes stehend, über alle übrigen die mächtige Gestalt des Zeus empor, mit nacktem Oberleib, während der Mantel um den linken Unterarm und die Beine geschlagen ist. Gegen Süden, d. h. links vom Beschauer gerechnet, steht Pelops: die rechte Hand stützt sich in die Hüfte, die linke hielt erhoben den Speer, die kurze Chlamys umhüllt den Rücken und fällt in schmalen Streifen an der rechten und linken Seite herab — nur die rechte Seite ist ganz erhalten, — Spuren deuten an, daß der jetzt fehlende Kopf einen Helm trug. Die ganze kräftige Gestalt in der Fülle der ersten Mannesjahre ist etwas rechts hin in's Profil gestellt. Neben ihm weiter nach Süden hin mußte Hippodameia stehen, und zu ihr gehört wohl der obere Theil einer Frauengestalt, an welchem man die nachdenklich über die Brust gekreuzten Arme erkennen kann. Von Oinomaos, der gegen Norden hin neben Zeus anzusetzen ist, scheint nur der Kopf, welcher als von vortrefflicher Arbeit geschildert wird, erhalten zu sein. Ob Sterope, seine Gemahlin, wirklich in dem früher Hestia genannten Torso zu erkennen ist, wage ich nicht zu entscheiden. Es folgen auf beiden Seiten mit den Köpfen nach der Giebelmitte die Viergespanne: an den bedeutenden Resten, welche uns von beiden erhalten sind, können wir sehen, daß die Pferde ganz ruhig standen und nicht frei gearbeitet waren, sondern die vorderen in Hautrelief, die beiden hinteren auf einer Platte in Basrelief. Schwierig und bisher noch nicht genügend gelöst ist die Frage nach den Wagenlenkern, welche vor oder vielleicht zwischen den Pferden gesessen haben. Unter vielen möglichen Ansetzungen ist mir am wahrscheinlichsten, daß wir den Myrtilos auf der Nordseite in einer knieenden Figur zu erkennen haben, welche in diesem Jahre gefunden worden ist und als ein Mädchen bezeichnet wird. Die lange Gewandung würde für einen Wagenlenker durchaus passend sein; es sind ja z. B. die lang bekleideten Figuren, welche die Wagen am Parthenonfries lenken, lange genug mit Unrecht für weiblich gehalten worden. Ihm entsprechend würde man dann auf der Gegenseite einen ebenfalls in diesem Jahre gefundenen nackten Jüngling anzusetzen haben, der, auf dem linken Knie ruhend, den rechten Fuß weit vorsetzt.[1]) Von den Wagen, welche man vorauszusetzen geneigt ist, hat sich, soviel ich weiß, bisher kein Bruststück gefunden. Zahlreichere Reste erlauben uns über die noch übrig bleibenden sechs Figuren — je drei auf jeder Giebelseite — ein etwas sichereres Urtheil zu fällen. Gehen wir hier von den Ecken aus, so sind unzweifelhaft die beiden Liegenden Flußgötter, Kladeos im Norden, im Süden Alpheios. Vor dem Kladeos ist ein nackter, kauernder Knabe anzusetzen, welcher mit halber Wendung zu dem Flußgott hinblickt. Das rechte Bein ist untergeschlagen, das linke hoch aufgestellt: die rechte Hand ist leise auf den Boden aufgestützt, die linke liegt am linken Fuß. Die läßliche Ruhe und

1) Ich weiß, daß diese Ansetzung ihre Bedenken hat, besonders daß dann vor und hinter den Pferden auf der Südseite Figuren mit sehr ähnlichem Motiv anzunehmen sind. Aber jede andere Anordnung schien mir noch bedenklicher.

das Behagen der Gestalt ist vortrefflich ausgedrückt. Zu größerer Bequemlichkeit hat er sich sein Gewand untergelegt, dessen einer Zipfel über die linke Schulter fällt, den linken Arm verhüllend, und dann als enganliegender Streif über die Mitte des linken Knies und Schienbeins herabgeht. Wieder vor ihm, also hinter den Pferden, sitzt, halbkauernd, ein Greis, dessen Kopf glücklicherweise erhalten ist. Er hat die rechte Hand an die Wange gelegt, die linke Hand stützt sich auf den Boden: der Oberleib ist nackt und zeigt ganz individuelle Bildung, so besonders in dem hängenden Brustfleisch und den tiefen Bauchfalten. Um die Beine ist der Mantel geschlagen. — Wenden wir uns jetzt zur Südseite, so finden wir dort gleichfalls einen gelagerten Flußgott, welcher in seinem ganzen Motiv — nur die Gewandung ist anders und zwar höchst ungünstig angeordnet — auf den ersten

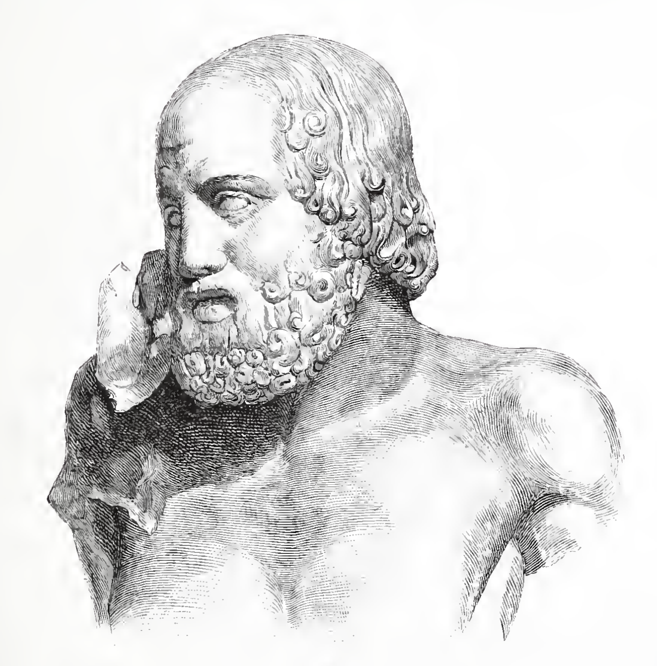


Fig. 3. Greisenkopf.

Blick an den Kephissos in der Nordecke des Westgiebels am Parthenon erinnert.[1] Vor ihm mag ein halbsitzender, halbliegender, älterer Mann angesetzt werden: es folgt ein aufrecht knieender Jüngling, dem man eine Hand mit Zügel und Peitsche hat geben wollen.

Also in der ganzen Giebelgruppe herrscht die größte Ruhe, selbst die Pferde sind nur ganz wenig bewegt: es ist die Stille vor dem Sturme, welche hier dargestellt ist, eine feierliche Pause der Sammlung und Spannung vor der Entscheidung. Auch die symmetrische Anordnung hat sich, wie zu erwarten stand, bestätigt, doch geben uns die erhaltenen Bruchstücke schon jetzt die Möglichkeit nachzuweisen, wie Paionios innerhalb der strengen Gliederung in echt Pheidiassischem Geist eine Fülle belebender Kontraste und Gegensätze angebracht hat. Der kräftigeren Bildung und lebhafteren Bewegung des einen Flußgottes entspricht die lässiger hingegossene des andern: ein zarter, kauernder Knabe bildet die Entsprechung zu einem halbsitzenden und halbliegenden Manne: das Gegenstück des auf-

1) A. Michaelis, Der Parthenon. Atlas, Taf. 8, 1.

recht sitzenden Greises auf der nördlichen Seite ist ein knieender Jüngling auf der südlichen. Dem bekleideten Wagenlenker auf der Nordseite scheint ein unbekleideter auf der Südseite entsprochen zu haben. Vielleicht können wir einen ähnlichen Gegensatz zwischen den beiden Frauengestalten annehmen, von denen Sterope ganz unbewegt gebildet zu sein scheint, während Hippodameia eine leidenschaftliche Erregung verräth. Ueber die Gestalt des Oinomaos ist bisher kein Urtheil möglich.

Alle diese Gestalten sind in der Conception zu loben: ihnen gemeinsam ist die frappante Wahl des dargestellten Momentes, die Lebenswahrheit und unmittelbare Verständlichkeit der mannigfachen, zum Theil schwierigen, stets mit sicherer Hand vorgebildeten Stellungen. Hierin vor Allem werden wir den Einfluß des Paionios erkennen. Aber alle zeigen auch in der Ausführung grobe Nachlässigkeiten und Flüchtigkeiten, ja geradezu Unverstandenes. Nicht nur die Rückseiten der Figuren sind nur eben aus dem Rohen herausgearbeitet, auch in der Vorderansicht ist, was nur irgend durch die vorspringende Simsplatte bei diesen 17 M. hoch stehenden Statuen verdeckt war, nur andeutungsweise behandelt, ja, mit einer gewissen Brutalität stehen gelassen, wie es nun einmal war. Das Nackte zeigt mit wenigen Ausnahmen ein nur summarisches Verfahren; man begnügte sich, ohne weiter liebevoll in das Detail einzugehen, die Hauptformen hervorzuheben: aber auch diese sind manchmal flau und verschwommen. Doch ist das Fleisch noch pulsirend und lebensvoll zu nennen gegen die erschreckende Nüchternheit und Leblosigkeit der wie aus Leder gebildeten Gewänder. Man würde es aus diesem Grunde, ohne das ausdrückliche Zeugniß des Pausanias, schwerlich jemals gewagt haben, diese Giebelgruppen und die Nike auf denselben Meister zurückzuführen. Wie ist nun diese Erscheinung zu erklären, welche sich auch an den von Alkamenes entworfenen Gruppen der Westseite wiederholt? Es ist nicht zu verkennen, daß die Eile, mit welcher man diese Statuen verfertigte, schädigend auf die Durchbildung des Einzelnen gewirkt hat; doch genügt dieselbe nicht zur Erklärung der hervorgehobenen stilistischen Widersprüche. Wir finden an diesen mißglückten Gewändern einige der naiven Motive wieder, die sich in den Gewandfiguren der Metopen zeigen — freilich auch an Stellen, wo wir sie nicht erwarten würden, so die Falte, welche vorn vor der Brust bei der Hesperide (Fig. 1) motivirt ist und reizend wirkt, auf der Hüfte des Flußgottes in der südlichen Giebelecke.[1]) Diese Beobachtung führt uns auf den richtigen Weg. In diesen Giebelskulpturen tritt uns die gemeinsame Arbeit zweier Kunstschulen entgegen, welche noch nicht Zeit hatten, ihre Vorzüge gegeneinander auszugleichen, welche sich noch nicht amalgamirt hatten. Sie zeigen uns das Resultat der ersten Einwirkung der überlegenen, attischen Kunst auf die tüchtige, fleißige, aber noch alterthümlich befangene Kunstschule in Elis. Die Entwürfe des Paionios, der in Pheidias' Atelier studirt hatte, finden in Olympia keine Hände, welche ihrer Ausführung gewachsen wären. Auf die großartige, einfache Behandlung des Nackten, welche bei diesen auf Fernwirkung berechneten Statuen nur das Wesentliche hervorhebt, sind diese elischen Künstler noch nicht recht vorbereitet. Sie hatten von den Eigenschaften wahrer Künstler hauptsächlich die Akribie, die Genauigkeit im Detail, und waren gewohnt, mit wahrem Bienenfleiß ihre nackten Statuen bis in's Einzelne auszuarbeiten. Und nun gar für die Wiedergabe der flotten Gewänder des Paionios fehlten ihnen alle Mittel: die alterthümlich strenge, etwas

1) Dürften wir als sicher annehmen, daß der früher „Hestia" genannte Torso die Sterope darstellt, so hätten wir im Giebel selbst eine Figur von unverfälschter elischer Kunstweise. Aber eben deßwegen scheint mir die Annahme noch zweifelhaft.

schematische Bekleidung ihrer weiblichen Gewandstatuen konnte ihnen hier von wenig Nutzen sein. Sie halfen sich also, wie sie konnten, und leider konnten sie es, wie der Augenschein lehrt, schlecht genug. Aus dieser Erklärung der stilistischen Eigenthümlichkeiten folgt auch, daß Paionios nicht lebensgroße Modelle, sondern nur kleinere Skizzen den ausführenden Künstlern übergab.

Suchen wir unter diesen Gestalten nach denen, in welchen bei dieser Art der Ausführung am wenigsten von der ursprünglichen Idee des Paionios verloren gegangen ist, so bietet sich uns der Flußgott in der Nordecke, den man sich schon gewöhnt hat, Kladeos zu nennen, dar und der sitzende Greis, dessen Kopf erhalten ist. Aufgestört aus seiner Ruhe durch das Schauspiel, welches sich an seinen Ufern vorbereitet, hat sich der Gott schnell aus seiner bequemen, ausgestreckten Lage umgewendet, stützt sich auf beide Arme und blickt, weit vorgeneigt, scharf nach links. Alle Muskeln dieses kräftigen, ausgereiften Körpers sind in Thätigkeit: die zurückgeworfenen Schultern lassen die Schlüsselbeine hervortreten, hoch wölbt sich die mächtige Brust, die Bauchmuskeln schieben sich in einer Art Verkürzung unter den Brustkasten, während die noch ruhig ausgestreckten Beine auf die frühere Ruhe deuten. In dieser lebenswahren, momentanen Bewegung erkennen wir den Meister der Nike wieder.

Und nun das herrliche Haupt, welches auf dem fast zu realistischen, greisen Körper sitzt! (Fig. 3.) Es ist ganz so, wie wir es von einem Schüler des Pheidias erwarten konnten. Der Scheitel ist über der tiefgefurchten Stirne kahl, Ohr und Nacken sind von dem weichen, langen, leise geringelten Haar bedeckt, welches sich der Kopfform eng anschließt; ein dichter, krauser Bart umkränzt den Mund, welcher zu sprechen scheint. Das große Auge, unter vorgewölbten Augenbogen, blickt ruhig vor sich hin. Wie der Morgennebel auf Bergesspitzen, so schwebt über dem Ganzen noch ein Hauch des Archaischen. Das Werk steht auf dem Scheidepunkte des alten, strengeren Stiles, welcher sich ja am längsten in der Bildung des Hauptes erhalten hat, und der durch Pheidias errungenen Freiheit, welche sich in der meisterhaften Bildung des Bartes und der individualisirten Stirn zeigt. Harmonisch sehen wir in ihm alt Erworbenes und neu Errungenes vereinigt.

VII. [1])

Rüstig sind auch im Winter 1876—77 und im Frühling dieses Jahres die Ausgrabungen in Olympia fortgesetzt worden, und die Erfolge waren noch größer, als im ersten Jahr. Außer den neuen Funden und Ergänzungen, welche sie für den Ostgiebel und die Metopen ergaben und welche schon im Lauf der obigen Auseinandersetzung erwähnt wurden, verdanken wir den diesjährigen Ausgrabungen die Auffindung fast aller Statuen und Gruppen des Westgiebels. Während, wie wir sahen, an der Frontseite alles feierliche Ruhe athmet und daher bei dem Fehlen fast aller Köpfe, Hände und Füße diese Darstellung weniger fesselnd auf den Beschauer wirkt, füllt den Westgiebel des Tempels ein leidenschaftliches Kampfgewühl. Hier hatte Alkamenes den Streit gebildet, der am Hochzeitsfeste des Peirithoos zwischen den Lapithen und den wilden, halbthierischen Kentauren entbrannte. Von ihm giebt Pausanias nur mit wenigen Worten eine ungenügende Beschreibung, welche in Nr. 35 der Kunst-Chronik, Sp. 559 übersetzt ist. Die Funde dieses Jahres geben nach den Beschreibungen schon jetzt die Möglichkeit an die Hand, uns eine

1) Das Folgende theils nach den offiziellen Berichten, theils nach Zeichnungen, welche mir vorlagen, theils nach mündlichen Mittheilungen des Dr. G. Hirschfeld.

Vorstellung von der Gruppirung dieses Giebels zu bilden, die weit über das hinausgeht, was wir aus den Nachrichten des Alterthums entnehmen konnten.

In der Mitte des Giebels hat hoch aufgerichtet Apollon gestanden, dessen Haupt fast unversehrt uns erhalten ist. Nach rechts hin hieb Theseus, die Axt mit beiden Händen über den Kopf erhebend, nach einem frauenraubenden Kentauren, dessen Oberkörper und grinsender Kopf noch übrig ist mit der Frauenhand, die sich in seine Barthaare eingegraben hat. Links von Apollon eilt Peirithoos seiner Frau, Deïdameia, zu Hilfe, welche der Kentaur Eurytion wegtragen will. Von dieser Gruppe haben wir noch den Oberleib der Deïdameia, welche sich vergebens bemüht, den Halbmenschen von sich abzuhalten: ihr Kopf ist fast unbeschädigt und wird als vorzüglich geschildert. Nach einer oder zwei Zwischenfiguren auf jeder Seite, die sich noch nicht bestimmen lassen, folgt wiederum sich entsprechend auf beiden Seiten je eine wildbewegte Gruppe. Links ist ein Kentaur, der gegen das Giebelende hineilte, auf die Vorderbeine gestürzt und greift zurück nach einer Frau, welche in der Richtung auf die Mitte zu entfliehen sucht. Mit beiden Händen sucht sie sich von dem eisernen Griff seiner rechten Hand an der Taille zu befreien, während der Kentaur auch nach ihrem linken Fuß greift, um sie auf seinen Rücken zu schwingen: das Ganze ist von erstaunlicher Kühnheit, wohl eine der kunstvollsten Gruppen des gesammten Alterthums. Ihr entsprach auf der Südseite eine gleiche Gruppe, in welcher ein Kentaur einen schönen Knaben erfaßt. Von ihr ist weniger erhalten, doch genug, um die Meisterschaft in der Ausführung ahnen zu können. Zwei weibliche, liegende Figuren, Lokalgottheiten, füllten die Giebelecken, vor ihnen beiderseits, wie es scheint, je eine weibliche Gestalt. Ueber die stilistischen Eigenthümlichkeiten wird sich erst urtheilen lassen, wenn Gypsabgüsse oder Photographien vorliegen. Doch läßt sich schon so viel sagen, daß auch sie aus einer Mischung attischer und elischer Kunstweise hervorgegangen sind. —

Aber auch in dem weiteren Umkreis der Altis ist gesucht und — gefunden worden. So ist von der Tempelarea aus ein Graben gegen Westen gezogen worden, auf die Ruinen einer byzantinischen Kirche zu, welche, wie man sich überzeugt hat, auf der Stelle eines alten Heiligthums, wahrscheinlich des Hippodameion, steht. Ein anderer Graben, gegen Nordost, führte auf die interessanten Terrassenbauten am Fuß des Kronions. Ein dritter endlich, rein nach Norden gerichtet, hat am Ende der Campagne zur Entdeckung des uralten Tempels der Hera, des Heraion, geführt: ein Bau von 6 Säulen Fronte, und 16 Säulen in der Seite, ein Verhältniß, wie es bisher noch nie gefunden worden, wurde in seinen Fundamenten wohl erhalten aufgedeckt. Dieses Heiligthum wurde einst wie eine Schatzkammer für allerlei Kostbarkeiten und seltene Weihegaben verwendet: die Beschreibung derselben, besonders der berühmten Lade des Kypselos, nimmt bei Pausanias mehr als vier Kapitel in Anspruch. Von all' der Herrlichkeit hat sich bisher nur der schon erwähnte Hermes mit dem Dionysoskinde gefunden, den Pausanias für ein Werk des Praxiteles hielt: ein Fund, der über manche getäuschte Hoffnung vollauf Trost gewähren kann. Was sonst noch an Statuen, Broncen und Inschriften gefunden ist hier aufzuführen, würde zu weit führen: die Fülle der Denkmäler, welche nach allen Richtungen hin die wichtigsten Aufschlüsse giebt, ist geradezu erstaunlich.

Ueberblicken wir zum Schluß, welche Resultate diese kurzen Monate der Ausgrabungen geliefert haben. Die Grunddisposition des Tempels des olympischen Zeus ist bereits

festgestellt, und es sind alle Bautheile in genügender Anzahl aufgedeckt, welche zu einer sicheren Restauration des Gebäudes nöthig sind. Wir wissen jetzt, daß der Tempel in der That aus der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts v. Chr. stammt und kennen auch die Geschichte desselben in jenen dunklen Zeiten des Mittelalters, aus denen sonst keine Kunde zu uns gelangt ist. In den Metopen zeigt sich die einheimische, elische Kunstweise in ihrer ganzen Tüchtigkeit und auf der Höhe, welche sie in ihrer ungestörten Entwickelung um die Mitte des fünften Jahrhunderts erreicht hatte. Es läßt sich nun erweisen, daß Pheidias nach Olympia mit einem Stabe von Feldherren kam, aber ohne Armee, daß er die einheimischen Künstler für die Arbeiten am Tempel benutzen mußte. Es ist schon oft vermuthet worden, daß ebenso auch an anderen Orten verfahren worden, wo attische Künstler größere Bestellungen im Auslande übernahmen. Die Vergleichung der Statuen des Ostgiebels mit der Originalstatue des Paionios giebt uns zum ersten Male einen sicheren Maaßstab an die Hand für die Veränderungen, welchen die Entwürfe des Meisters durch solche fremde Hände ausgesetzt waren. Ein Künstler aus dem Kreise des Pheidias, Paionios, hat aufgehört, ein bloßer Name zu sein, wir konnten ihm seine Stellung in der griechischen Kunstgeschichte anweisen. Ebenso wird es auch bei Alkamenes gelingen, und mit der größten Spannung sehen wir einem Werke entgegen, mit welchem der Name des großen Praxiteles verbunden ist. Endlich steigen die einzelnen Denkmäler und Gründungen der Altis immer zahlreicher aus dem Boden, immer farbenreicher und bestimmter wird das Bild, welches wir uns von diesem heiligsten Festplatz der Hellenen bilden können.

Die Männer, welche in der sumpfigen Ebene von Olympia mit Gefährdung ihrer Gesundheit die Arbeiten leiten, an deren reichen Resultaten wir alle Theil haben, verdienen unsern besten Dank. Möge auch fernerhin dem großen, in echt wissenschaftlichem Geiste unternommenen Werke das Glück günstig, sein Fortgang ein gesegneter sein!



Peter Paul Rubens.

Geboren am 29. Juni 1577 zu Siegen, gestorben am 30. Mai 1640 zu Antwerpen.

(Schluß.)

Zunächst steht seine Kunst im Dienste der Kirche. Die Restauration des Katholicismus in den spanischen Niederlanden unter der geistigen Führerschaft der Jesuiten bot alle Mittel auf; mit der Devotion ward auch die Pracht des Kultus gesteigert um die Massen durch sinnlichen Eindruck hinzureißen, und hierzu mußte auch die Malerei die Hand leihen. Daher der gewaltige Apparat, den sie entfaltet, ihre rauschende Fülle in Komposition und Kolorit, das Ausgehen auf das Prächtige, Bewegte, Hinreißende. Aber die religiöse Empfindung ist keine naiv gläubige, sie ist auch keine seelenvoll poetische und himmlisch-reine wie zu Raffael's Zeit, sondern von dem sinnlich erregten, leidenschaftlichen und fanatischen Zuge der Epoche ergriffen. Einfache Handlungsbilder aus der biblischen Geschichte, ruhige, repräsentirende Andachtsbilder werden fast verdrängt durch die Schilderung von Wundern, Visionen, Verzückungen oder Martyrien. Diese Stoffe theilt Rubens mit der kirchlichen Kunst der Italiener, der Spanier. Aber mag er dasselbe malen, wie sie, so bleibt er doch erquickender und gesunder, von ihrem Fanatismus, ihrer widrigen Erregtheit frei. Rubens war ein guter Katholik, war in diesem Glauben erzogen, dabei aber eine Natur von klarer Verständigkeit und jener höheren Bildung, welche religiöse Unfreiheit ausschließt. Etwas von gesundem klassischem Heidenthum spricht aus manchen Briefen und so auch aus seinen Werken, in der Art wie er die römisch-katholischen Stoffe einfach hinnimmt, sie rein malerisch und echt menschlich auffaßt, aber nie das Mystisch-Schwärmerische, nie eine absichtsvolle Kirchlichkeit zu Worte kommen läßt.

Die Marienlegende, die Kindheitsgeschichte Christi liefern gelegentlich Motive einfachster Art von heiter-idyllischem Charakter: so die heilige Familie mit dem Papagei, die Rubens der St. Lucasgilde schenkte, und die Erziehung der heiligen Jungfrau, eines reizenden blonden Weltkindes im weißen Atlaskleide (Antwerpen, Museum), die geistvolle Skizze der jungen Maria, der Anna das Haar ordnet, während Engel in der Höhe sich tummeln (Wien, Liechtenstein), die Rückkehr der heiligen Familie aus Aegypten (Blenheim, Herzog von Marlborough), das ruhende Christuskind mit seinen Spielgefährten (Berlin). Nur theilweise waren solche Bilder für den Schmuck von Kirchen bestimmt. Wenn die Madonna in größeren Altarbildern die Hauptfigur bildet, ist die gemessene Stimmung symmetrischer heiliger Conversationen nur selten festgehalten, meist wogt eine begeisterte Erregung durch die Heiligen hin, die ihr nahen und sie umgeben, wie in dem Bilde der Augustinerkirche zu Antwerpen (Skizzen in Berlin und Frankfurt, Städel'sches Institut), oder die bußfertigen Sünder beugen sich ihr in heftiger Zerknirschung (Cassel).

Gegenstände, welche Paolo Veronese gern behandelte, um in reicher Anordnung und Figurenfülle die höchste Pracht der Erscheinung zu offenbaren, greift Rubens so an, daß man wohl die Wirkung des Vorbildes erkennt, seine Auffassung aber eine ganz andre, vor allem eine entschiedner dramatische wird; so die Anbetung der Könige (Galerien von Paris, Brüssel, Antwerpen). Das sich Demüthigen der irdischen Hoheit, das Staunen und sich plötzlich Niederwerfen vor dem Heiland bricht namentlich in dem Antwerpner Bilde mächtig durch. Bei dem Gastmahl des Pharisäers mit Magdalena zu Christi Füßen (St. Petersburg) ist nicht auf das frohe Mahl in stattlicher Gesellschaft, sondern auf den dramatischen Gegensatz der Zerknirschung, des innigen Erbarmens, des beschränkten Unwillens Gewicht gelegt. Entzückung und visionäre Hingerissenheit geben bei den Darstellungen von Mariä Himmelfahrt den Ton an (Wien, Belvedere und Liechtenstein; Antwerpen, Kathedrale; Düsseldorf, Akademie). Mag Tizian's berühmtes Bild auch den Meister angeregt haben, so theilt er mit jenem zwar die rauschende Festlichkeit und Farbenfreude; aber nicht in Himmelssehnsucht, sondern im freudigen Bewußtsein der Seligkeit gipfelt der Ausdruck der Hauptfigur, und noch schlagender kommt das Plötzliche, das Ueberwältigende des Moments zur Geltung.

Vielleicht treffen die großartigen Eigenschaften von Rubens am vollständigsten bei denjenigen Werken zusammen, die unmittelbar vom Jüngsten Gericht Michelangelo's inspirirt sind, so bei dem kleinen Jüngsten Gericht, dem riesigen großen Jüngsten Gericht, freilich nur Schülerarbeit und in der Ausführung nicht ebenbürtig, dem Erzengel Michael, der die abtrünnigen Engel niederschmettert, dem Sturze der Verdammten (sämmtlich München, Pinakothek) nebst seiner noch schöneren Replik (Aachen, Suermondt). Auch Rubens strebt nach jener Macht der Motive, der Kühnheit der Bewegung in den aufschwebenden und niederstürzenden, herabgeschleuderten, vergeblich sich wehrenden, zu Knäueln sich ballenden Gestalten, aber erst seine malerische Anschauung giebt dem Vorwurf eine wahrhaft bildliche Existenz, wird dem phantastischen Grundzuge desselben durch Farbengluth und Lichtwirkung gerecht. In den Köpfen offenbart sich der dämonische Ausdruck von Angst, Qual, Verzweiflung, bestialischer Raserei in unendlicher Abstufung; das Stürmische, Plötzliche des Vorgangs gewinnt sinnliches Leben.

Das Dämonische und Furchtbare waltet auch in den Wundern der Heiligen Ignatius und Xaverius aus der Jesuitenkirche in Antwerpen (Wien, Belvedere); da öffnen sich die Gräber, die Todten im Bahrtuch, die Xaverius in's Leben ruft, erheben sich, die Besessenen, die Ignatius heilt, schäumen in Wuth und wälzen sich in Qualen. Dem gegenüber die Ruhe der wunderkräftigen Mönche, das Staunen und die Ergriffenheit des Volks. Waagen hat darauf hingewiesen, wie grade diese Bilder für die Kompositionsweise von Rubens bezeichnend sind: er wählt, wie Raffael im Ananias-Karton, einen hohen Augenpunkt und stellt die handelnden Hauptfiguren erhöht in den Mittelgrund. Aber von Raffael's Symmetrie des Aufbaues sieht er ab, stellt die Komposition in das Profil oder in die Diagonale, geht mit den Figuren unendlich weiter in die Tiefe zurück.

Bei dem berühmten „coup de lance“, dem Gekreuzigten zwischen den Schächern (Antwerpen, Museum), beherrscht der Stoß mit der Lanze in den Körper des Heilands das Ganze und zuckt durch alle Anwesenden. Nicht minder ergreifend ist der einsam hängende Christus im Todeskampf, während der Himmel sich verdunkelt (Antwerpen, Museum, oft kopirt). Rubens schildert aber das Leiden des Heilands noch lieber durch den vorhergehenden oder den folgenden Moment, den unmittelbar vor der eigentlichen Katastrophe

und den des Nachklangs. In den großen Gemälden des Doms zu Antwerpen stehen Kreuzaufrichtung und Kreuzabnahme sich gegenüber. Die letztere hat immer mit Recht als eine der großartigsten Schöpfungen von Rubens gegolten. Die italienische Malerei der Renaissance hatte einen Versuch nach dem anderen zur Bewältigung dieses Gegenstandes gemacht, bei welchem schon die äußeren Bedingungen der Handlung und Bewegung als interessante Aufgabe erschienen. Auf Mantegna's Stich, Signorelli's Altarbild in La Fratta, Marcanton's Stich nach Raffael war das Frescobild von Michelangelo's Schüler Daniele da Volterra gefolgt, als letzte, vollendete Ausprägung. Diese Freske in Sta. Trinità de' Monti stand vor Rubens' innerem Auge, aber was er schuf, war neu und ungleich mächtiger. Kein architektonisches Verhältniß, sondern die malerisch angeordneten Massen sind im Aufbau bestimmend, das Düster der Ferne mit dem vollen Licht auf dem Leichnam unterstützt das geheimnißvolle Wehe, welches geistig das Ganze durchdringt. Da finden wir sinnlich derbe Züge, wie den, daß einer der Männer, welcher die Hände nicht frei hat, das Bahrtuch mit den Zähnen packt. Aber das alles klingt in der Hauptaktion harmonisch zusammen. Hier sehen wir, was Lessing mit dem „fruchtbaren Moment" meint, dessen Wahl allein den Maler befähigt, im Feststehenden und Beharrenden der bildlichen Darstellung das sich Entwickeln der Handlung ahnen zu lassen. Jeder ist körperlich beschäftigt bei dem Vorgang, der innere Schmerz ist hierdurch noch gebändigt und für den Moment zurückgehalten, Johannes hat zu keiner pathetischen Klagegeberde Zeit, wie bei Daniele, er muß mit ganzer Kraft des Leibes den Leichnam in Empfang nehmen, selbst die Frauen erheben zum Mithelfen ihre Hände. Mitten in dieser Anspannung der Kräfte ahnen wir aber alles Leid, das vorherging und zugleich den lauten Ausbruch des Jammers, der sich erheben wird, sobald der Leib des Heilands den Boden berührt.

Auch die Beweinung des Herrn hat Rubens wiederholt gemalt, am schönsten auf dem „Christe à la paille" (Antwerpen, Museum) mit dem Ausdruck unergründlichen Leidens in dem verkürzten Kopf des Leichnams und edelstem Pathos in den Frauen.

Das Jahrhundert von Rubens, die Zeit blutiger Kriege, schonungslosen Niedermetzelns, qualvoller Körperstrafen und grausamer religiöser Verfolgung, war das Furchtbare gewöhnt. Daß Gegenstände, in welchen dieses vorwaltet, in voller sinnlicher Anschaulichkeit und schneidender Schonungslosigkeit dargestellt werden, ertrug sie, ja verlangte sie. Ihre Nerven hielten es aus; wenn auf dem Kindermorde (München, Pinakothek) der Scherge einer Mutter, die ihm in den Stoß fällt, das Messer durch die Hand zieht, wenn eine wüthende Alte einem Andern mit den Nägeln in's Gesicht fährt, die vornehmen Mütter im Kostüm des 17. Jahrhunderts zwar auch im Jammer ihren Anstand wahren, aber die Weiber aus dem Volke einer thierischen Grausamkeit die Wuth der bis zum Wahnsinn getriebenen Verzweiflung entgegenstellen. Brutal ist die Judith, die das Haupt des Holofernes vor unsren Augen abschneidet (Stich von Cornelis Galle), scheußlich und aberwitzig zugleich St. Justus, der, seinen sprechenden Kopf in den Händen statt auf den Schultern, einhergegangen kommt (Stich von Witdoeck). Bei dem Martyrium des heiligen Lievin (Brüssel, Museum) schnappt ein gieriger Hund nach der ausgerissenen Zunge des Bischofs, was freilich mächtig zur Versinnlichung des scheußlichen Vorgangs beiträgt. Aber auf diese kommt es Rubens auch allein an, von Italienern und Spaniern unterscheidet er sich dadurch, daß er wenigstens nicht mit Raffinement im Gräßlichen schwelgt, keine wahnwitzig-süßliche Wollust inmitten körperlicher Qualen im Ausdruck vorherrschen läßt. Bei dem

Tode des heiligen Thomas (Prag, Thomaskirche, 1639) läßt der Vorgang selbst eine edlere Auffassung zu, der Hauptcharakter ist zu einem wahrhaft tragischen Ausdruck erhoben. Gewaltsamer, wieder stärker auf Versinnlichung gräßlicher Körperschmerzen gerichtet ist dann allerdings die Kreuzigung Petri (Köln, St. Peter), 1636 von der Jabach'schen Familie bestellt, doch erst nach dem Tode von Rubens abgeliefert, an Genialität der Anordnung und Durchführung eins seiner Hauptwerke.

Rein historisch-dramatischen Charakters sind Bilder wie die Fesselung Simson's, (München, Pinakothek), St. Ambrosius, der den Kaiser Theodosius von den Stufen der Kirche zurückweist (Wien, Belvedere). Sonst kannte die Epoche keine anderen profangeschichtlichen Stoffe als solche aus dem klassischen Alterthum, besonders aus der römischen Geschichte, aber auch aus dieser fiel die Wahl stets auf Vorwürfe mythischer Natur, die an sich schon künstlerischer Verarbeitung mehr entgegenkamen. Rubens' Gemälde aus der Geschichte des Decius Mus (Wien, Liechtenstein), eine Folge von herrlicher dekorativer Wirkung, mögen das römische Kostüm nicht viel getreuer zeigen, als man es damals auf der Bühne zu sehen gewohnt war, aber verkörpern schlichtes Heldenthum und strengen Römersinn so mächtig, wie etwa Shakspeare's Coriolan.

Modern geschichtliche Stoffe behandelte jene Zeit anders. Die Folge von 21 großen Bildern aus der Geschichte der Maria von Medici für ihr Schloß Luxembourg (jetzt im Louvre), die Rubens in den Jahren 1622—1625 malte, zeigen eine Mischung der realen Gestalten mit allegorischen und mythologischen. Die Parzen spinnen ihr Geschick, Apoll und Minerva geben der Kleinen Unterricht im Lesen und in der Musik, Frankreich, ein stark entblößtes junges Weib im Helm, beräth vertraulich König Heinrich IV., als er das Bild der Prinzessin betrachtet, Tritone und Najaden tauchen aus den Wogen auf, als Maria in Marseille landet, und wo die Segnungen ihrer Regierung dargestellt werden, bilden personificirte Tugenden und klassische Gottheiten ihren Ministerrath.

Bald nach seiner Zeit ist darüber gestritten worden, ob Rubens mit Recht zu solcher Auffassung gegriffen. Die nüchterne Verständigkeit des 18. Jahrhunderts zog über ihn her, nur Winckelmann, der über Allegorie seine besonderen Ansichten hatte, nahm sich seiner an und fand hier die Auffassung eines erhabenen Dichters. Wir handeln heut am klügsten, wenn wir uns auf ein Für oder Wider vom ästhetischen Gesichtspunkt nicht einlassen, sondern die Dinge rein geschichtlich nehmen. Da werden wir gewahr, daß Rubens nicht anders verfahren konnte. Es war das Jahrhundert, in dem der moderne Absolutismus seinen Höhepunkt erreichte; die Könige erscheinen als Götter der Erde, empfangen, wie von der Dichtung, so auch von der bildenden Kunst, Götter zu Dienern und Gefährten oder werden selbst mit den Attributen der Göttlichkeit versehen. Bei den Ereignissen ihres Lebens kann es dem Künstler nicht auf die realen Vorgänge als solche ankommen, die höhere Bestimmung jener Erdengötter soll in jedem Momente zu Tage treten. Nun ist freilich das Allegorisiren mißlich, sobald der Künstler über den Kreis hergebrachter Personificationen, die längst in der Phantasie Bürgerrecht haben, hinausgeht. Wo er subjectiv verfährt, wird ihm die Einbildungskraft des Beschauers nicht immer folgen können. Als Rubens ein Gedicht von Morisot über diesen Bildercyklus erhielt, bedauerte er brieflich, daß dem Poeten trotz des Verständnisses im Allgemeinen doch mitunter im Einzelnen die wahre Bedeutung der Gestalten entgangen sei. Und doch ist gerade er im Allegorisiren merkwürdig treffend und natürlich, verleugnet auch hier den Zug zu sinnlicher Klarheit nicht. Dem Auge unsrer Zeit gefallen vielleicht solche Gemälde aus dieser Folge am

besten, bei welchen das Reale vollkommen überwiegt, die Idealgestalten nur zur kaum merklichen Episode werden, wie Heinrich's Abschied vor dem Feldzug und die Krönung der Maria von Medici. Rubens ist zu frisch und lebensvoll, um auch da, nach Art moderner Historienmaler, ein trockenes Ceremonienbild zu liefern. Aber andrerseits muß man gelten lassen, daß die Idealgestalten überall so naiv ihre Stelle einnehmen, als verstünde sich das von selbst, und es hat einen eignen Reiz, wie sie mit ihren blühenden Leibern sich neben den Porträtfiguren in reichem Hofkostüm bewegen und die vornehme Gemessenheit sprengen.

Wie hier, verfuhr Rubens auch sonst bei ähnlichen Aufgaben, so als er für Karl I. von England zur Verherrlichung seines Vaters die Deckenbilder des Banketsaals in Whitehall entwarf, bei welchen er, ähnlich wie bei den durch Brand vernichteten Deckenbildern der Jesuitenkirche zu Antwerpen, dem Zeitgeschmack durch Anwendung einer auf Illusion berechneten Untersicht mit starken Verkürzungen treu blieb. Ferner bei den Entwürfen zur Pompa introitus Ferdinandi, den Triumphbögen für den Einzug des Cardinal-Infanten Ferdinand (1635), bei seinem Geschenk an König Karl I., den „Segnungen des Friedens" (London, National-Galerie) und endlich bei den Schrecken des Krieges (Florenz, Palazzo Pitti), einem gegen Ende seines Lebens für den Großherzog von Toskana geschaffenen Werk.

Neben jenen Schöpfungen zum Schmuck der Kirchen und im Dienste der officiellen Repräsentation höfischer Kreise hatte Rubens aber auch Kunstwerke zu schaffen, die rein um des künstlerischen Genusses selbst willen gemalt wurden. Sie schmückten das Haus des Privatmannes wie den Palast des Fürsten, boten dem Sammler, dem Liebhaber, was er verlangte. Hier wird der Kreis der Gegenstände weiter, je nach dem Gefallen desjenigen, für welchen gemalt ward, je nach der Inspiration des Künstlers selbst.

Die klassische Bildung der höheren Kreise rief die Lust an Bildern aus der klassischen Mythologie hervor, welche zur Darstellung des Menschenleibes in unverhüllter Schönheit und in immer neuen Situationen Gelegenheit gaben. Jener der antiken Plastik ebenbürtige, reine Adel, jene Vollendung der Form, wie Raffael sie bei solchen Vorwürfen offenbarte, war die Sache des flamändischen Malers nicht. Conventionelles in den Motiven wird man bei Rubens vielleicht nirgends stärker finden, als bei manchen jener Göttergestalten im Luxembourg-Cyklus. Und doch beweist ein Bild wie der Raub der Töchter des Leukippos (München), daß Rubens nicht nur höchste dramatische Spannung, sondern auch bei vollen, fleischigen Körpern einen unvergleichlichen Rhythmus der Bewegung zu erreichen vermochte. In Sturmesungestüm fährt Boreas, der die Oreithyia entführt, mit dem zurückgeworfenen üppigen Frauenleibe einher (Wien, Akademie). Bei den Töchtern des Kekrops (Wien, Liechtenstein) nähert sich Rubens sogar edlerer Auffassung der Form und weiß durch die holde Unschuld sinnlichen Daseins eine Ahnung antiken Empfindens zu erwecken. Möchte man bei den drei Grazien (Madrid, kleiner: Wien, Akademie) sich herausnehmen, an Linien und Stellung der einzelnen Figuren zu mäkeln, so empfängt doch das Auge, sobald es die Gruppe als Ganzes erfaßt hat, den Eindruck reiner Harmonie, und man hat Veranlassung, die von Rubens in einem lateinischen Briefe fein dargelegten Stilunterschiede zwischen alter Plastik und moderner Malerei sich an solchem Beispiel klar zu machen. Von allen seinen klassisch-mythologischen Bildern verdienen aber zwei den Preis; die kleine, zart und in geistvoller Leichtigkeit durchgeführte Amazonenschlacht (München) mit ihrer entfesselten dramatischen Kühnheit bei dem Kampfe um die

Brücke, und das breit hingeworfene große Venusfest (Wien, Belvedere) mit der jubelnden Hingerissenheit der schönen Weiber bei Opfer und Tanz, mit den entzückenden Kinderreigen am Boden und in der Luft und dem köstlichen Ineinandergreifen zarter Anmuth und keck-sinnlicher Ausgelassenheit.

Oft aber tritt ein derberes Geschlecht auf, das völlig im sinnlichen Dasein aufgeht: da stehen sich Satyrn und Nymphen mit Früchten des Feldes und Jagdbeute gegenüber (Darmstadt, Galerie; Schulkopie in Dresden). Bei Bacchanalien bricht die Verthierung menschenähnlicher Wesen hervor (Madrid, Blenheim, München). Der Wein überwältigt sie, die Begierden erwachen, den feisten, besinnungslosen Silen schleppen Satyrn einher, eine Faunin wälzt sich am Boden und säugt trunken ihre Kinder, die Nymphe schwelgt in üppiger Umarmung.

Welchen Gegensatz hierzu gewährt der oft reproducirte Liebesgarten, besser „der Frau Venus Lusthof" (Madrid), ein Existenzbild aus der modernen Gesellschaft, ein Vorläufer aller neueren Gesellschaftsstücke von Terborch bis Watteau! Den eleganten Cavalieren, den stattlichen Damen in spanischer Tracht gesellen sich aber kleine Liebesgötter, schmiegen sich übermüthig in den Schoß der Schönen, schieben die holde Frau schäkernd dem Galan in die Arme. Doch selbst im Werben und Liebesverlangen noch vornehmer Anstand und gemessene Feinheit des Verkehrs. Rubens läßt in seiner Kirmeß (Louvre) aber auch die täppische, rasende Lustigkeit des Bauernvolks losbrechen, oder greift, seiner Epoche, der Zeit des dreißigjährigen Krieges entsprechend, ernste und aufregende Motive aus dem Volksleben heraus, wie das Hausen wilder Kriegerbanden im Dorfe (München), und weist hier überall den gleichzeitigen Künstlern, denen die Schilderung des Volksthums eigentliche Aufgabe ist, Adriaen Brouwer und David Teniers an der Spitze, in der drastischen Auffassung wie im Kolorit die Bahn.

Wie Rubens die Natur auf allen ihren Gebieten belauscht, so bringt er gelegentlich auf seinen Bildern Thiere, Blumen, Früchte in voller Wirklichkeitstreue und höchster malerischer Wirkung an, ja das Thierbild wird für ihn ein selbständiger Gegenstand der Malerei. Oft führen Freunde und Schüler von Rubens diese Dinge auf seinen Bildern aus, Jan Bruegel malt die Blumen, Franz Snyders Thiere und Früchte, aber wo Rubens selber Hand anlegt, ist er doch Allen überlegen, und nur von ihm ist auch der virtuose Snyders bestimmt. Das Thierbild giebt Rubens Gelegenheit, die Macht physischen Lebens zu zeigen. Er, ein flotter Reiter, liebte die Pferde, die in derber Race, den gedrungenen Menschengestalten entsprechend, in seinen Bildern vorkommen. Auch für Hunde hatte er eine Liebhaberei. In dem Kupferstich, welcher die Ansicht seines Hauses in Antwerpen giebt, liegt ein großer Hund auf der Schwelle, Hunde kommen häufig auf heiligen wie auf profanen Bildern vor, und manchmal machen sie sich stärker bemerklich, als eigentlich dem geistigen Eindruck des Ganzen entsprechen würde, wie der große Hund auf dem Bilde der Kreuzaufrichtung, den Rubens erst, als er im Jahre 1627 dies frühere Gemälde nochmals überging, der Frauengruppe beifügte. Fortgesetzte Beobachtung auf Jagden wird bei ihm durch Studien nach wilden Thieren in Menagerien ergänzt. Belege für solche Studien sind die Tigerin auf dem Bilde der vier Welttheile (Wien, Belvedere), dann die ähnlich aufgefaßte Tigerin auf einem gewiß unmittelbar vor dem Käfig vollendeten Gemälde (Wien, Akademie), Löwe, Tiger, Krokodil und Flußpferd auf dem großen Gemälde: Neptun mit Amphitrite thronend (Wien, Graf Schönborn).

Ungebändigte thierische Wildheit im Momente ihres Losbrechens darzustellen, ist für

Rubens die dankbarste Aufgabe und die Gelegenheit gewähren große Jagdbilder, bei denen die Spannung des Kampfes ein dramatisches Interesse bedingt. Bei der Wolfsjagd (London, Lord Ashburton), der Eberjagd (Dresden) paart sich die Jagdlust mit Gefahr, das gehetzte Thier, von der Meute angefallen, setzt sich furchtbar zur Wehre. Besonders bei den Löwenjagden (München und Dresden) erhebt sich die Auffassung in das Heroische, Menschen und Thiere bieten gegen einander all' ihre Kraft auf, der Mann mit der Waffe, das Pferd mit den Hufen wehren sich gegen die wüthend anspringende Bestie, schon liegt ein zerfleischtes Opfer am Boden, nun wird ein Reiter vom hinten aufspringenden Thier mit den Krallen gepackt. Beistand naht blitzschnell, es ist ein Moment voll Spannung und voll Todesangst.

In der Landschaft stellt Rubens der sauber ausführenden, feinen, doch kleinlichen Manier seines Freundes Jan Bruegel einen neuen Stil gegenüber. Ihm zuerst geht die Empfindung für das eigentliche landschaftliche Stimmungsleben auf, und auch hier steht ihm eine reiche Stufenleiter des Ausdrucks zu Gebote. Gewitter, Wolkenbruch, verheerende Fluth, die unaufhaltsame Wildheit entfesselter Naturgewalten brechen auf dem Bilde mit Philemon und Baucis (Wien, Belvedere) herein. Die erhabene Großartigkeit südlicher Natur waltet in der Landschaft, in deren Vordergrund Odysseus der Nausikaa entgegentritt (Florenz, Pal. Pitti). Die Stadt am Meer mit dem Amphitheater schön geformter Berge ist von der Erinnerung an Genua inspirirt, noch ist die Fluth bewegt, aber das zauberische Licht, das die Wolken durchdringt und theilt, bringt majestätische Ruhe zurück. Ebenso schön ist aber das Gegenstück dieses Bildes, dessen Motiv aus der heimischen Natur geschöpft ist: eine niederländische Ebene, mit zerstreuten Baumgruppen auf coupirtem Terrain, mit schönem Mittelgrunde, dem Reflex der abendlichen Sonne im stehenden Wasser und einer Stimmung milden, abendlichen Friedens, die zur frohen Heimkehr der Landleute von der Arbeit paßt. Auf einer kleinen Spätsommerlandschaft im Louvre (Nr. 464), in leicht skizzirender Behandlung unvergleichlich, ist die ganze Partie rechts wie von goldenem Nachmittagslicht überfluthet, frisch fährt der Wind durch das Laub der Bäume und setzt die Flügel der Windmühle in Bewegung. Das Leben in Licht und Luft ist der wesentliche Faktor bei Rubens, auf an sich gefällige, durch Form und Linie schon wirksame Motive geht er eigentlich kaum aus, das Heimatliche, Allbekannte in seiner ganzen Einfachheit ist sein Vorwurf, aber er weiß in sein intimstes Leben einzudringen.

Ein Stoffgebiet giebt es endlich, das gewissermaßen den einfachsten Maßstab für Rubens' Geist und Können überhaupt gewährt: das Porträt. Die größten Meister der Malerei sind immer zugleich Bildnißmaler ersten Ranges, Jan van Eyck, Dürer und Holbein wie Lionardo, Raffael und Tizian, und wenn dem größten deutschen Maler unsres Jahrhunderts, Cornelius, der Sinn für bildnißmäßige Auffassung fehlt, so ist dadurch allein schon eine Schranke seiner Begabung bezeichnet. In dem einfachen Festhalten der einzelnen individuellen Erscheinung läßt sich stets am klarsten erkennen, in wie weit eine bestimmte Periode der darstellenden Mittel Herr geworden ist. Rubens' Porträts, schlicht, charaktervoll, lebensprühend, sind zugleich von eigenthümlicher Noblesse. Als erlesene Beispiele seien der ritterlich feurige Earl of Arundel, der berühmte Kunstsammler (Warwick Castle) und das Mädchen, deren Stirn ein großer Kastorhut beschattet, unter dem irrthümlichen Namen „le chapeau de paille“ bekannt (London, Nationalgalerie), hervorgehoben. Vielleicht am meisten imponiren aber solche Bildnisse, die Rubens nicht auf Bestellung, sondern für sich selbst malte, aus freier künstlerischer Lust: die Gestalten

und Gruppen aus seiner eigenen Familie. Da sitzt er neben seiner ersten Gattin (gestorben 1626) vor der Hecke mit blühenden Rosen, die behagliche, freundliche junge Hausfrau und der Künstler mit dem weltgewandten Zuschnitt des Wesens traulich Hand in Hand (München, Pinakothek). Bildnisse in ganzer Figur sind immer eine schwere Aufgabe für den Maler, Rubens versteht aber, im Einzelbildniß wie in der Gruppe, den Körper vollständig zu beleben und doch dem Gesuchten und Theatralischen fern zu bleiben. Das beweist auch das Bildniß seiner beiden Söhne erster Ehe um 1630 gemalt (Wien, Liechtenstein; Wiederholung Dresden); in schöner Gruppenbildung stehen sie ungezwungen da, Charaktere und Altersstufen sind treffend zum Ausdruck gebracht.

Unerschöpflich war er dann vor Allem in der Darstellung seiner zweiten Frau, der schönen Helene Fourment, die er 1630 heimführte, und in der ihm gewissermaßen sein künstlerisches Ideal von Frauenschönheit verkörpert entgegentrat, mit der vollen Gestalt und den feinen Zügen, rosig und froh mit dem schalkhaften Anflug, reizend bei aller Ueppigkeit. Er hat sie gern in Bildern jeder Gattung angebracht, als Madonna über Wolken oder als Nymphe, und er hat vielfach ihr Bildniß selbständig gemalt. Da steht sie entkleidet da, nur einen Pelzmantel leicht umgeworfen; die Füße heben sich leuchtend vom rothen Teppich ab (Wien, Belvedere). Das ist das Gemälde, welches als „der kleine Pelz“ im Testament von Rubens vorkommt und, wie billig, der Gattin ausdrücklich vermacht wird. Dann tritt sie, schwarz gekleidet, mit reichem Schmuck, aus der Thüre ihres Hauses, ein Page folgt ihr, den Hut in der Hand, der Wagen wartet unten (Blenheim). In sein ganzes häusliches Dasein läßt uns das Familienbild (ebenda), aus den letzten Jahren des Künstlers, blicken. Frau Helene wandelt einher, in Gedanken, doch voll holden Behagens, das Kind, das sie am Gängelbande leitet, wendet sich naiv gegen die Mutter zurück, der Gatte schreitet neben ihr, leicht ihren Arm stützend, in ernstem, geistig anregendem Gespräch. Sein Haar ist ergraut, doch ist es noch dieselbe Gestalt voll edlen Anstandes und freien Adels. Hinter ihnen blühen die Rosen, wiegt sich der bunte Papagei, plätschert das Wasser in das Muschelbecken. So lebte Rubens in der letzten Zeit, in dem stattlichen Hause zu Antwerpen oder auf dem alten Schlosse Steen bei Mecheln, das er 1635 als Landsitz erworben hatte.

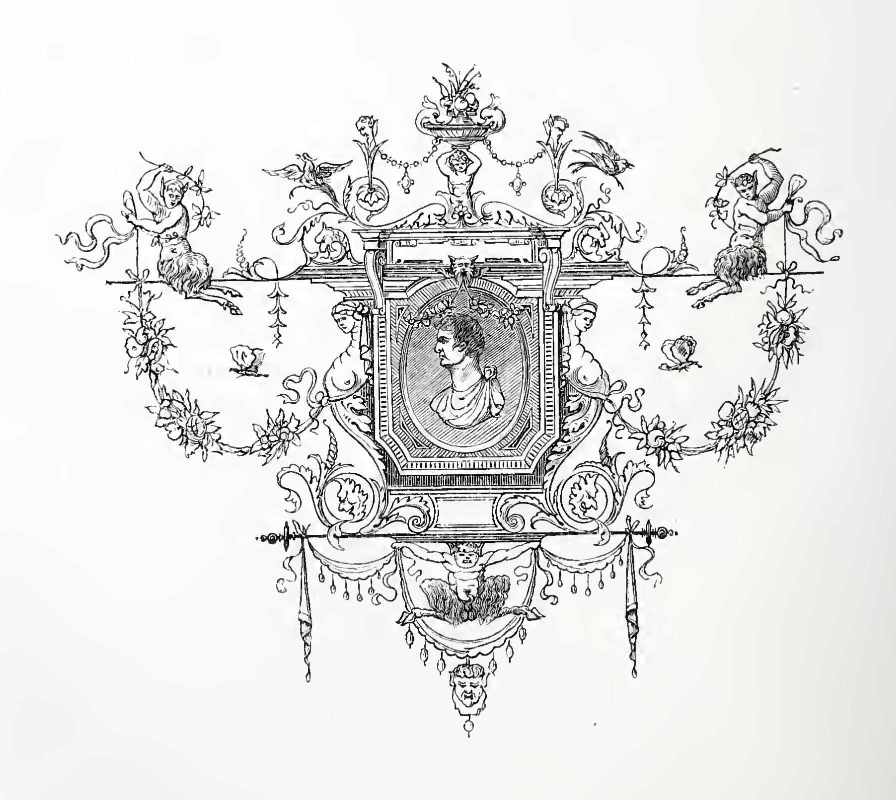
Rubens' Herrschaft in der damaligen Kunst seines Vaterlandes war eine unbedingte. Die Maler, welche seine Nebenbuhler sein wollten, wie Martin Pepyn oder Abraham Janssens „der Römer“, verschwinden neben ihm und können sich doch nicht seiner Einwirkung entziehen. Ein selbständig Mitstrebender, wie Gaspar de Crayer, wird von seiner Technik wie von seiner Auffassung des Lebens mit fortgerissen. Alle seine Schüler werden durch die zwingende Gewalt seines Genius dieselbe Bahn geführt, mögen sie noch so verschieden angelegt sein. Sogar die selbständigsten unter ihnen, der derbe Jordaens, der zarte und gewählte van Dyck, der elegante Theodor van Thulden, danken ihm das Beste. Auch Thierstück, Sittenbild und Landschaft empfangen von ihm neue Impulse. Aber sein Stil geht zugleich mit seinem Jahrhundert nicht unter. Wie in ihm die echt malerische Richtung der modernen Kunst zuerst volle Entfaltung fand, so lebt er weiter für die folgenden Epochen. Die koloristischen Richtungen unsrer eignen Zeit, namentlich in der belgischen und französischen Schule, wissen, was Rubens für sie ist. Seine Kunst hat einen universellen Charakter, ebenso wie Rubens selbst eine universelle Natur war.

Von dieser Wahrnehmung waren wir bei der Prüfung seines künstlerischen Charakters ausgegangen, und zu ihr müssen wir schließlich zurückkehren. Es ist die Eigenthümlichkeit

des modernen Menschen, daß er seine Kraft nach Einer bestimmten Seite hin ausbildet, eine bestimmte Stelle in dem großen Getriebe einzunehmen sucht, sich auf eine spezielle Thätigkeit koncentrirt und ihr gemäß seine geistigen Anlagen entwickelt. Dem gegenüber steht das Menschenthum der klassischen Welt, das sich in seiner Totalität empfindet und in der harmonischen Ausbildung und Vereinigung aller menschlichen Kräfte und Eigenschaften sein Ideal sah. In dieser Hinsicht ist Rubens eine Natur von antikem Gepräge.

Der Mann, der so gründliche klassische Bildung genossen, sich geistig in das Alterthum eingelebt hatte, scheint uns dennoch im Stil seiner Kunstwerke dem Alterthum so fern wie möglich zu stehen. Aber „die Klarheit der Ansicht, die Heiterkeit der Aufnahme, die Leichtigkeit der Mittheilung, das ist es, was uns entzückt", sagt Goethe im Hinblick auf die griechischen Werke. Rubens konnte kein Nachahmer der Alten sein, doch er ergriff sein Leben mit derselben Freiheit und Unbefangenheit, wie die Griechen das ihre. Seine Werke sind ganz einig in sich, voller Gesundheit des Lebens und Klarheit der Empfindung, bei reiner Harmonie von Gehalt und Erscheinung. Sie athmen vor Allem das, was einen Winckelmann bei dem Anblicke der griechischen Schöpfungen als deren Heiterkeit entzückte. Goethe schließt an derselben Stelle: „Jeder sei auf seine Weise ein Grieche, aber er sei's".

Alfred Woltmann.



Die historische Kunstausstellung der Wiener Akademie.

Mit Illustrationen.

III.

Retrospektive Betrachtungen und Ausblicke in die Zukunft.

Von R. v. Eitelberger.

(Schluß.)

Daß die Kunst Wiens ein Glied der großen deutschen Kunst ist, steht außer Frage, und doch würde man sehr Unrecht thun, wenn man Wien in dieser Beziehung mit München, Düsseldorf, Dresden oder Berlin und den anderen Kunststädten des deutschen Reiches gleichstellen würde. Man kann nicht sagen, daß die Kunst Wiens spezifisch deutsch sei, man kann aber ebensowenig behaupten, daß sie nicht deutsch wäre. Das österreichisch-deutsche Kunstleben hat eben ein partikularistisches Gepräge, und wenn man schon die Nationalitätenfrage formuliren sollte, so müßte man sagen, daß das Kunstleben Wiens ein spezifisch-österreichisches, mit vorwiegend deutschem Charakter ist, allerdings beeinflußt von manchen fremdartigen Elementen, welche sich aus der ganzen historischen Entwickelung Wiens leicht erklären lassen.

Je mehr das Reichsinteresse hervortritt, und je mächtiger das österreichische Bewußtsein in Wien pulsirt, desto besser gedeihen Staat und Kunst. Die Wiener Kunst hat den österreichischen Grundton weit besser zu wahren verstanden, als dies in anderen Städten Oesterreichs der Fall war. Insbesondere muß man es der Wiener Akademie nachrühmen, daß sie seit ihrer Gründung bis auf die gegenwärtige Zeit den österreichischen Staatsgedanken festgehalten und kein, wie immer geartetes, nationales Interesse verfolgt hat. Auch die Zukunft der Wiener Akademie hängt davon ab, daß sie das bleibt, was sie ist und was sie war, eine Reichsanstalt und eine Pflegestätte der großen Kunst, gleich zugänglich allen Nationalitäten, gleich wohlwollend den Zöglingen der verschiedenen Zungen des Reiches. Und das ist es auch, was die akademische Ausstellung in allen Theilen ausspricht, was jede Seite des Katalogs vor Augen führt, daß nämlich die Wiener Akademie nicht auf irgend einem nationalen Isolirschemel steht, wie dies leider bei den Akademien in Prag, Krakau und Pest der Fall ist. Alle Volksstämme der österreichischen Monarchie sind auf dieser Ausstellung vertreten. Dieses Völkergemisch, welches sich immer in Wien und naturgemäß auch in der Akademie zusammengefunden hat, gibt der akademischen Ausstellung trotz ihres deutschen Grundtons einen eigenthümlichen Charakter und der österreichischen Kunst überhaupt ihr partikulares Gepräge.

Die Verhältnisse, welche eben dargelegt wurden, sind so unanfechtbar, daß sie nur erwähnt zu werden brauchen, um die Konsequenzen klar zu stellen, welche aus denselben

hervorgehen. Wien ist aus einer Grenzstadt des deutschen Reiches das Centrum einer großen Monarchie geworden, aus einer befestigten Stadt, welche stark genug war, die Türkenheere und die magyarischen Rebellen abzuhalten, eine große offene Weltstadt, welche Raum genug hat für die Entwickelung der mächtigen Interessen des Handels, des Verkehrs, der Wissenschaft und der Kunst. Die Bevölkerung Wiens hat stetig zugenommen. Nach den Zeiten Leopold's I und des Prinzen Eugen zu Anfang des 18. Jahrhunderts bezifferte sich die Zahl der Bewohner Wiens auf 130.000 Seelen, zur Zeit der Kaiserin Maria Theresia stieg dieselbe auf 192.000, am Ausgange der Zeiten Kaiser Franz' auf 317.000 und zwischen den Jahren 1848—1877 ist die Bevölkerung bereits auf 1,000,000 angewachsen. Eine Kunststadt im eigentlichen Sinne des Wortes, wie Rom, Florenz oder Paris, ist und war Wien nie. München und Düsseldorf haben sich zum Range einer Kunststadt erhoben unter dem Einfluß von eigenthümlichen Verhältnissen. Erst seit der Regierung des jetzt herrschenden Monarchen tritt Wien als Kunststadt vor Europa auf, und die Eröffnung der neuen Akademie mit der historischen Ausstellung ist als ein Symptom bewußten Kunstgefühls zu betrachten. Mit der letzteren will sich Wien über sich selber orientiren, und durch den Bau des neuen Akademiegebäudes und der dazu gehörigen Bildhauer-Ateliers ist die Anstalt selbst aus den dunklen Räumen des St. Annagebäudes in den Kreis der Bauten eingetreten, welche durch die Stadterweiterung geschaffen wurden. Diese Umstände sind es, welche uns die Frage nahelegen: „Welche Zukunft hat Wien als Kunststadt?"

Im verflossenen Jahrhunderte war das Kunstleben Wiens durch die Verhältnisse bestimmt, beschränkt einerseits, aber gesund, den Bedürfnissen der Bevölkerung entsprechend und vornehm in seinem Charakter. Mit der Kunst wurde keine Tendenz verfolgt, sie stand nicht im Vordergrunde eines Parteiprogrammes, aber sie entsprach den Bedürfnissen des Hofes, der reichen Adelsgeschlechter und aller derjenigen, welche die Neigung fühlten, mit Kunstwerken sich zu umgeben. In den letzten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts hatte Wien eine Reihe vornehmer Paläste, eine Anzahl von Galerien und Kunstsammlungen, sowie eine nicht unbedeutende Zahl von Kunstkennern. Trotz der schweren politischen Verhältnisse haben in Wien immer tüchtige und bedeutende Menschen als Künstler gewirkt, haben hervorragende Kunstfreunde in Wien ihren Sitz aufgeschlagen. Als Mittelpunkt des deutschen Reiches war Wien im verflossenen Jahrhundert in engster Verbindung mit dem großen deutschen Geistesleben; was in Frankreich angestrebt wurde zu den Zeiten Colbert's, ist nicht unbeachtet an Oesterreich vorübergegangen; allerdings nur bruchstückweise und in beschränktem Maßstabe konnten die Erfahrungen benützt werden, so weit es nämlich die örtlichen Verhältnisse erlaubten. Man sprach von Wien nicht als von einer Kunststadt; aber es wurde daselbst sehr viel Kunst geübt, und daß es auch eine bedeutende Anzahl von Kennern und Amateurs in den hohen Kreisen der Gesellschaft gegeben hat, unterliegt keinem Zweifel, die akademische Ausstellung giebt hiefür einen deutlichen Fingerzeig. Prinz Eugen von Savoyen und der große Staatskanzler Fürst Kaunitz sind zugleich als Gründer von prachtvollen Kunstsammlungen zu betrachten, die später zersplittert, den Grundstock zu der nachmaligen Galerie Esthерhazy gebildet haben. Graf Lamberg hat seine prachtvolle Gemäldegalerie der Akademie vererbt, eine Schenkung von einer Bedeutung und Großartigkeit, die ihres Gleichen in den Annalen der Akademien Europa's sucht. Solche Männer hat die neueste Zeit nicht aufzuweisen. Die Geschlechtsaristokratie war auch zugleich eine Geistesaristokratie, was sie heute leider zum Nachtheile

der Kunst nicht ist. Dieser große Zug, der durch die ganze Barockzeit und Zopfzeit ging, war frei von aller Engherzigkeit, und Niemand hat es genirt, daß an der Spitze der damaligen Akademie ein Künstler wie van Schüppen stand, welcher der deutschen Sprache nicht mächtig war; Niemand hat daran Anstoß genommen, daß Italiener, Niederländer und Deutsche aus dem Reiche, wenn sie nur etwas Tüchtiges zu leisten vermochten, an die Akademie nach Wien berufen wurden. Die darauffolgende Zeit hat die Situation wesentlich verschlechtert. Der Höhepunkt der sogenannten Aufklärungsperiode war auch zugleich der Schlußpunkt der großen aristokratischen Kunstförderung. Die politischen und vorwiegend bureaukratischen Verhältnisse und die durch finanzielle Calamität nothwendig gewordene Sparsamkeit drückten auf das gesammte Kunstleben; nur Musik und Theater, insbesondere die erstere Kunst, kam zur Geltung. Das war die Zeit, in der Mozart, Haydn, Beethoven und Schubert gewirkt haben, in diese Zeit fällt die Jugend Grillparzer's und Raimund's und die Blüthezeit des Burgtheaters. Wien als Kunststadt konnte daher bis zum Jahre 1850 nur eine relativ bescheidene Rolle spielen, doch es spielte diese bescheidene Rolle auf dem Gebiete der Genremalerei, des Portraits und der Landschaftsmalerei den damaligen bürgerlichen Zeiten entsprechend in würdiger Weise. Erst um das Jahr 1850 herum wuchsen die Architektur, Skulptur und Malerei, das Kunstleben Wiens mächtig empor, während die Physiognomie des Kunstlebens im übrigen Europa die verschiedensten Wandlungen durchmachte. Das heutige Frankreich lehnt sich an die großen Bestrebungen Colbert's und seiner Zeit an; immer mehr und mehr ist Paris ein Centrum nicht bloß für Frankreich, sondern für das Kunstleben von ganz Europa geworden. Während Wien sich einem geistigen Quietismus hingab und hingeben mußte, weil die geistige Bewegung in Oesterreich durch ein geistiges Schutzzollsystem abgesperrt war, hat König Ludwig von Bayern, der größte Mäcen seines Jahrhunderts, München zu einer eigentlichen Kunststadt gemacht, zwar nicht gleichbedeutend mit dem Pariser Kunstleben, aber doch bedeutend genug, um ganz Deutschland zu beeinflussen. Es erntet die Aussaat, die König Ludwig sein ganzes Leben hindurch ausgestreut hat. In ganz Europa hat man sich gewöhnt, München als Kunststadt anzusehen; Künstler, Kunstfreunde und Reisende aller Art freuen sich der Schöpfungen, welche durch Ludwig in das Leben gerufen wurden. Dazu kommen noch andere äußere Verhältnisse, welche München wesentlich begünstigen. Wohlfeilheit und Gemüthlichkeit des Lebens, die glückliche Lage an der Pforte von Italien, Tirol und der Schweiz, alles das macht München zum Durchgangspunkt der Touristen, die eben nach den genannten Ländern zu ziehen gedenken. Der Fremdenverkehr war deshalb dort immer größer als in Wien, trotzdem die Bevölkerung bloß ein Fünftel von der Wiens beträgt. Der Unterschied zwischen Wien und München ist nur der, daß letzteres heutigen Tags kein eigenes Kunstbedürfniß mehr zu befriedigen hat; Sammler und Liebhaber existiren dort kaum, Staat und Kirche bekümmern sich nur sehr wenig um die große Erbschaft König Ludwig's und thun nur das Nothwendigste, um das Kunstleben zu fördern; dagegen blühen der Kunsthandel und die Künstlerateliers, der Fremdenverkehr bringt eine Menge von Kunstfreunden mit sich, welche die zahlreichen Ateliers an der Isar besuchen, denn München beherbergt beinahe tausend Künstler. In Wien liegen jetzt die Verhältnisse anders; da wird Kunst im großen Stile geübt, und wenn in dem nächsten Jahrzehnt die Hofmuseen, das Parlamentshaus, das Rathhaus, das Burgtheater und die Universität gebaut sein werden, wird Wien ohne alle Frage die glänzendste Stadt Mitteleuropa's sein. In dieser Beziehung braucht es nicht um die Zu-

kunft besorgt zu sein und wird weder von Berlin und München noch von einer anderen Stadt Mitteleuropa's überflügelt werden. Die Stellung der Akademie im Wiener Kunstleben wird sich im neuen Hause von selbst bessern, wenn jüngere hervorragende Kräfte an ihr wirken werden; aber das Wiener Kunstleben birgt große Gefahren, denn man begegnet da Hemmnissen, die nicht so leicht zu beseitigen sind. Ist schon der eine Faktor, nämlich die Theuerung aller Lebensbedürfnisse in Wien, ein großes Hinderniß für das Kunstleben, so ist es andererseits ein großer Mangel, daß kein eigentlicher Kunsthandel existirt und auch ein solcher gar nicht oder wenigstens nur sehr schwer aufkommen kann, weil in den vornehmen Kreisen und in den Kreisen der Geburts- und Geldaristokratie die Kunstliebe geringer geworden ist, als im verflossenen Jahrhundert. Es sind in den letzten Jahrzehnten sehr viele Gemäldegalerien und Kunstsammlungen veräußert worden, sehr wenige aber neu erstanden. Unter den Kirchenfürsten der ganzen Monarchie dürfte nicht Einer zu nennen sein, der sich mit dem geistvollen Bischof von Diakovar, Dr. Stroßmayer, in dieselbe Reihe stellen könnte. Diese Verhältnisse machen es auch erklärlich, daß mehr als je österreichische Künstler im Auslande leben, vor Allem in München und Paris. Das Kunstausstellungswesen ist zwar sehr rege; aber es fehlt der große Mittelpunkt, den Paris an seinem „Salon" gefunden hat und den Berlin durch die nunmehr jährlich wiederkehrende akademische Ausstellung anstrebt. Dazu kommt noch, daß es eine nicht geringe Anzahl von Künstlern giebt, die an das fleißige und hingebende Arbeiten nicht gewöhnt sind, welches insbesondere die französischen Künstler auszeichnet. Man hat sich eine Zeit lang der Täuschung hingegeben, daß die Börsenaristokratie auch im Stande sein würde, eine Kunstaristokratie zu schaffen und Ersatz zu bieten für den alten Adel. Heutigen Tags nach den Verheerungen, welche die Geldcalamität mit sich gebracht hat, giebt sich dieser Täuschung niemand mehr hin. Dazu kommt noch, daß der Kunstmarkt Oesterreichs selbst durch die hypernationalen Strömungen außerordentlich beschränkt ist, welche in der österreichischen Monarchie vorhanden sind. Ist es nicht bezeichnend, daß Galizien sich fast gänzlich abgeschlossen hat und auf dem Gebiete der Kunst rein polnische Wege betritt? Ist es nicht bezeichnend, daß die Einladungen zur Beschickung der Ausstellung an ungarische Künstler, welche an der Wiener Akademie gebildet wurden, unbeantwortet geblieben sind? Der Kunstmarkt Wiens und Oesterreichs selbst ist viel beschränkter geworden, als dies zu den Zeiten der Kaiserin Maria Theresia der Fall war, wo man von diesen nationalen und politischen Gegensätzen glücklicherweise nichts wußte.

Trotz aller dieser Verhältnisse ist aber die Zukunft der Wiener Kunst keine traurige; im Gegentheil, das gewaltige Bauleben, welches sich in Wien seit dem Jahre 1850 entwickelt hat, in gleichem Maße sich entwickelt hat, wie München in den Hintergrund getreten ist, eröffnet der Kunst ein großes Feld für ihre Entfaltung, was speziell der Skulptur und Malerei zu Gute kommen muß. Die finanzielle Calamität nöthigte zu gesteigerter Arbeit und zu erhöhtem Bildungsstreben, und je stärker inmitten des Völkergewoges der österreichischen Monarchie die Nothwendigkeit hervortritt, den österreichischen Staatsgedanken zu kräftigen, in desto reicherer Weise mehren sich die Faktoren, welche die Kunst zu fördern berufen sind. Wie Wien einzig und allein durch die Pflege des Reichsgedankens zum Centrum des Monarchie geworden ist und als der mächtigste Träger jenes Gedankens erscheint, so lehnt sich an diesen in erster Linie auch die Zukunft des Wiener Kunstlebens und mit ihm die Zukunft der Wiener Akademie der bildenden Künste an.

Zur Geschichte der westfälischen Kunst im 16. Jahrhundert.

(Schluß.)

2. Hermann tom Ring.

Das Denkmal, das ich so eben beschrieb, ist Ludger tom Ring von seinem Sohne Hermann errichtet worden und war der Bezeichnung gemäß 1548. 21. X. vollendet.

Hermann, geboren 1521, vermählte sich 1549 mit Adheid tor Horst, die ihm 10 Kinder gebar:

1550 Anna, 1552 Christin, 1554 Ludger, 1556 Hermsken, 1557 Davitken, 1560 Marie, 1562 Elsben, 1564 Niklaus, 1566 Hermann und 1571 Jan. Von dieser zahlreichen Familie waren nur Hermsken und Davitken, und zwar gleich in ihrem ersten Lebensjahre, verschieden, als Frau Adheid 1594 starb. Ihr aber folgte der Gatte 1599 im Tode nach.

Als Maler war Hermann ohne Frage der Schüler seines Vaters, allein der Einfluß der italienischen Kunst trat bei ihm noch weit entschiedener hervor; seine Werke, die uns seine Entwicklung von 1544 bis 1598 erkennen lassen, will ich der Zeitfolge nach aufzählen:

1. Selbstporträt $1\frac{1}{2}'$ hoch und 1' breit, Brustbild mit blauem Mantel und schwarzem Barett, nach rechts gewendet. An der rechten Seite befindet sich ein Wappen mit 3 goldenen Schilden und links ein Wappen mit einem Kreuze. Bezeichnet ist das Werk: + D + H + M + R + 1544 + 20 |>, und eine Tafel unterhalb des Portäts trägt das Monogramm  sowie folgende Inschrift:

Ick Hermā to Ring meler gnāt, erstgebor do men datū vant
Dusēt vifhūdert twītich eī de vif u. twītichsten uhr ick mein
Hef mi namals geconterfeit up jaer und dach wū bovē steit.

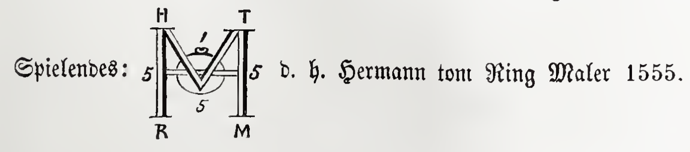
Das Bild befindet sich im Besitz der Familie von Zurmühlen in Münster.

2. Die Erweckung des Lazarus, 4' breit und 2' hoch. Inmitten reichster Scenerie und vor einer großen Menge Volkes wird die wunderbare Handlung vollbracht, während ganz im Vordergrunde links und rechts in feierlichem Prunke Hubertus, Agnes und andere Heilige auftreten. Die Anordnung des Ganzen ist geschickt und wirksam, die Ausführung im Einzelnen vortrefflich. Die Tafel trägt die Jahreszahl 1546, wurde aber 1829 restaurirt und aus einem Seitengebäude des Domes in den Dom von Münster gebracht.

3. Eine Tafel 5' breit und 3' hoch mit der Jahreszahl 1547 befand sich 1829 am Grabmal eines Bertold Biscoping im Kreuzgang der Mauritiuskirche in Münster. Schon damals hatte sie sehr gelitten. Dargestellt auf derselben war Christus am Kreuz mit Maria, Josef, Petrus und Mauritius, sowie mit den beiden Donatoren. (Vergl Becker a. a. O.)

4. Die Gedenktafel für Ludger tom Ring von 1548, die oben geschildert wurde.

5. Großes Doppelbild 6' hoch und 4' breit; auf der einen Seite Christus Kranke heilend und auf der anderen das jüngste Gericht. Becker rühmt als wohlgelungen einzelne Gruppen und mehrere trefflich ausgeführte Köpfe. Das Monogramm des Künstlers hat dies Mal etwas Spielendes:



d. h. Hermann tom Ring Maler 1555.

6. Christus am Kreuze mit Josef und Maria, sowie mit zwei Donatoren. 1560. (Museum des Kunstvereins.)

7. Lucas und Johannes mit einem Donator. 1560. (Im Besitz der Familie von Zurmühlen.)

8. Bildniß des Domherrn Gottfried von Ransfeld. Anno domini 1566 aetatis suae 44 (Museum des Kunstvereins.)

9. Madonna mit dem Kinde, 2½' hoch und 2' breit. In den beiden oberen Ecken, die durch schön verschlungene Ranken abgerundet sind, befinden sich 2 Putten grau in grau. (Vergleiche Becker a. a. O.)

10. Große Altartafeln mit drei Historien: Verkündigung, Christus in Gethsemane und Christi Auferstehung. (Früher in der Liebfrauenkirche, jetzt im Museum des Kunstvereins.)

11. Die vier Evangelisten. (In der Sacristei der Liebfrauenkirche.)

12. Christus am Kreuz, ein sehr figurenreiches Altarbild, 8' breit und 6' hoch. (Im Besitz der Familie v. Zurmühlen).

13. Eine Gedenktafel an der inneren Nordmauer der Liebfrauenkirche vom Jahre 1598. Wahrscheinlich war sie die letzte Schöpfung des Meisters. Wie auf der Gedenktafel für den Vater die mosaischen Gesetzestafeln den breitesten Raum einnahmen, so wurde diese Arbeit dem Gebete des Herrn gewidmet, das aber hier echt künstlerisch nur an untergeordneter Stelle als Aufschrift erscheint, während der Hauptgegenstand des Gemäldes selbst der Heiland ist, der seine Jünger das Vaterunser lehrt. Er thront in der Mitte, eine freundliche hoheitsvolle Gestalt, und mannigfach charakterisirt sitzen um ihn in aufmerkender Andacht die Apostel. Die ganze heilige Gruppe ist von einer Bank mit hoher Brüstung im Halbrund abgeschlossen; hinter dieser Schranke aber hat demüthig anbetend der Maler mit seiner ganzen Familie Platz genommen. Ueber sie nun giebt uns die Widmung Kunde:

Dusser kerken, oern frunden un Heren
Deid my Hermann van Ryngn vereren
Sampt Adtheit tor Horst syne Husfrowē
De he int jaer vertich neyn deid trowen
Den Godt tein Eekinder gaf tosamen
Warvan noch achte im Leefn mit namen
50 52 54 60
Anna Christin Ludger Marie und dann
62 64 66 71
Elsben Niclaus Hermā un Jan
56 57
Hermsken und Davitken storfen voert
Im ersten Jaer jehrer gheboert
Adtheit de Moeder storff neyntich veer
Den sesten dag van September
Dem Vader Herman wil oc Godt
Geefm eynenn ghelucksalgen dodt
Und nemn se nachmals All gelyck
Thor frowden in syn Ewig Ryck.

3. Ludger tom Ring der Jüngere.

Zwei Söhne Hermann's, Ludger und Nicolaus, sollen wiederum wie der Vater und Großvater Maler geworden sein. Allein mir sind Werke weder von dem einen noch von dem andern vorgekommen, wohl aber von einem Ludger tom Ring, der nicht der Enkel, sondern der Sohn Ludgers des älteren war. Denn da der Enkel Ludger seinem Vater Hermann erst 1554 geboren wurde, so konnte er unmöglich schon 1562, d. h. in seinem 8. Lebensjahre, ein wohl unterrichteter und virtuoser Meister sein. Als solcher aber stellt sich uns der Urheber eines großen Bildes im Berliner Museum dar, welches mit der Jahreszahl 1562 bezeichnet ist.

Das Bild hat für den Kunsthistoriker ein ganz besonderes Interesse, indem es um zwei bis drei Menschenalter jene Darstellungen des Innern von Hallen und Küchen vorausnimmt, in denen vor uns die ganze todte und lebendige Natur ausgekramt wird. In der Mitte erblicken wir ein reiches vornehmes Anrichtezimmer, wo eben die Herrin des Hauses, von ihrem Töchterchen begleitet, mit der schmucken Köchin ihre Anordnungen trifft. Schüsseln, Gläser und köstliches Geräth jeder Art, Gemüse und Zierblumen, todtes und lebendiges Gethier, Wild und Geflügel und Fische: hier ist alles im Ueberfluß vorhanden und findet seinen Platz am Fußboden oder auf dem großen Tische oder in dem geräumigen Schrank. Links öffnet sich uns die Küche und der Hof, wo ein Knecht am Ziehbrunnen Wasser holt, und von wo aus wir eine Aussicht über die fernen Giebel der Stadt gewinnen. Rechts von dem mittleren Haupttheile steht ein zierlich gedeckter Tisch und öffnet sich eine große Thür in ein weiter zurückliegendes Gemach. Erst jetzt merken wir, worauf alles andere abgesehen ist; dort hinten sind zahlreiche Gäste versammelt, und stehen mannigfache Weinbehälter am Boden, zu denen eben Christus, die wunderwirkende Hand erhoben, heranschreitet, um zur Hochzeitsfreude das Wasser in Wein zu verwandeln. Und damit wir überall in die fernste Weite dringen, so gewahren wir hier durch ein Fenster eine phantastische Berglandschaft. Kehren wir aber zum Vordergrunde des Gemäldes und zwar zum mittleren Haupttheile zurück, so bemerken wir hier große Gemälde über dem Kamine und über dem Credenzschranke, sowie an der Schmalseite des letzteren selbst zwei kleine Porträts. Die obere nun von diesen Miniaturen, viereckig und schwarz umrahmt, vergegenwärtigt uns einen stattlichen Herrn mit den Wappen Ludger's des Aelteren; auf dem goldumrahmten Rundbildchen darunter sehen wir einen Mann in mittleren Jahren mit röthlich blondem Haar und Bart, die schon erwähnte Bezeichnung Anno 1562 und die Umschrift Ludgerus Ringius Monasteriensis pictor.

Nannte sich nun Hermann den erstgeborenen Sohn Ludger's des Aelteren, und war er im Jahre 1521 geboren, so kann Ludger der J. eben nicht vor 1522 das Licht der Welt erblickt haben. Ihm aber, und nicht dem 1554 geborenen Sohne Hermann's, sind alle Werke beizulegen, die den sechziger und siebziger Jahren angehören. So das Brustbild des Dr. Chemnitz im Museum des Kunstvereins in Münster, bezeichnet: 1569 aetatis suae 46. [Monogramm], und gewiß auch die beiden Porträts im Besitz der Familie von Zurmühlen. Das eine derselben zeigt einen Mann im Pelzrock mit einem Hute auf dem Haupte, bezeichnet: Anno domini 1572 aetatis suae 28 [Monogramm] und das andere eine Frau mit rothsammtnem Kragen und goldner Kette, bezeichnet: Anno domini 1572 aetatis suae 25. [Monogramm].

Daß die tom Ring als Maler im 16. Jahrhundert der Ruhm der Stadt Münster waren, ist dort noch heute unvergessen. Allein die meisten Werke, die von ihnen übrig blieben, hängen staubbedeckt an ungünstigen Stellen in den Kirchen oder lagern in der oft erwähnten öffentlichen Sammlung, die an die Aufspeicherung im Laden eines Kunsthändlers und nicht entfernt an die Ordnung eines Museums erinnert.

Ein Maler aus Münster, so erzählt van Mander und nach ihm Sandrart, kam nach Soest, um dort seinen Freund Heinrich Aldegrever zu besuchen. Als er aber ankam, fand er ihn nicht mehr unter den Lebenden und seine Grabstätte armselig und ohne jede Auszeichnung. Da errichtete er selbst zu Ehren Aldegrever's einen Stein, auf dem der Name und das Zeichen des verstorbenen Meisters eingegraben wurde. Es muß um das Jahr 1560 geschehen sein, und daher können wir mit Becker an Hermann oder auch an Ludger tom Ring d. J. als an den Urheber dieser pietätvollen Handlung denken.

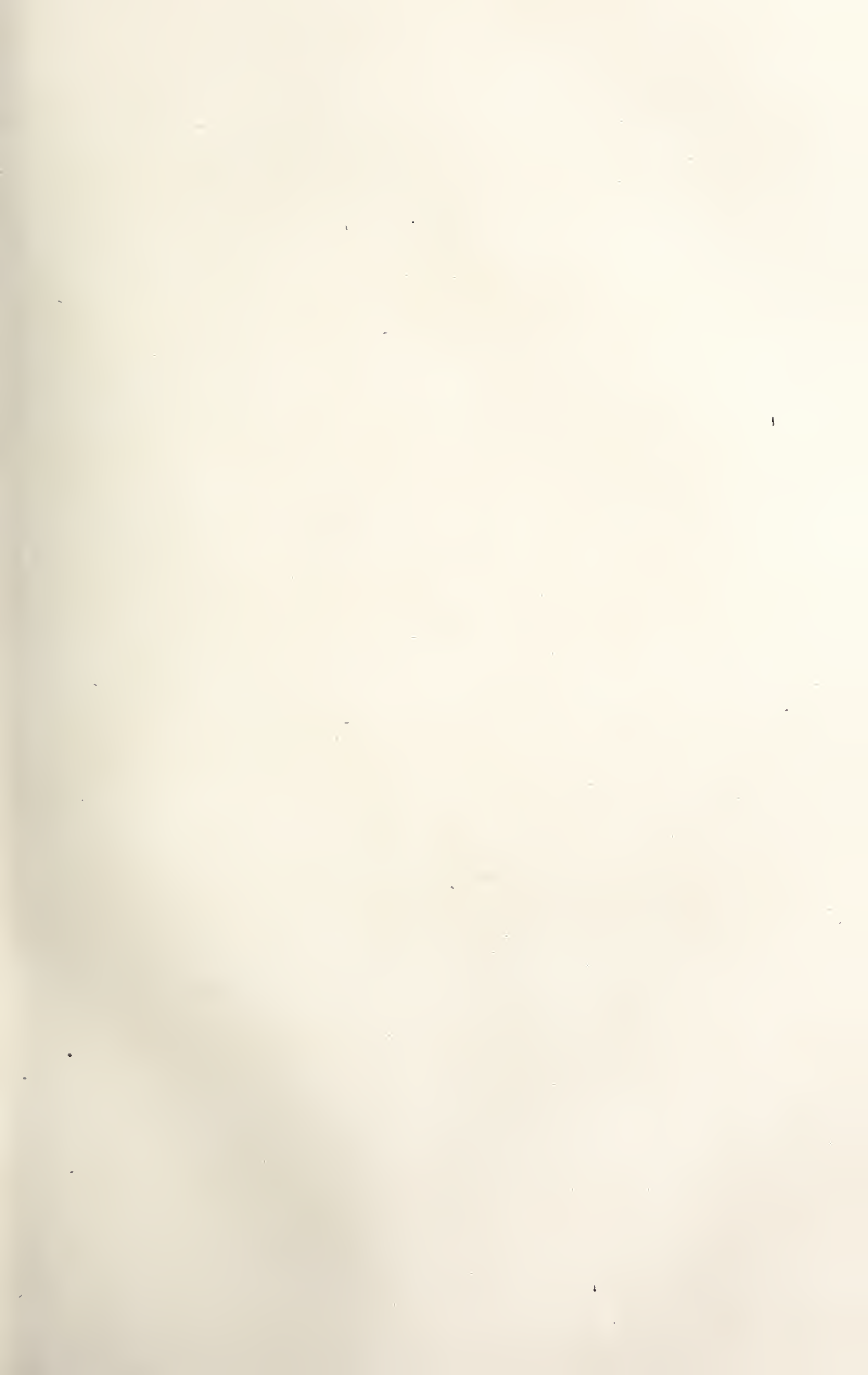
Albert Jansen.

Notizen.

Ein Porträt von Rembrandt's Vater. Vosmaer, der ausgezeichnete Biograph Rembrandt's, behauptet S. 13 seines Werkes, daß wir ein solches nicht besitzen. Diese Behauptung stimmt ganz überein mit den Angaben aller Autoren, die sich mit Rembrandt eingehend beschäftigt haben; auch sind wir nicht berechtigt, das in Smith's Catalogue erwähnte, in England befindliche Porträt von Rembrandt's Vater als echt anzuerkennen. Da nun Rembrandt's Vater aller Wahrscheinlichkeit nach im Jahre 1632 starb, zu einer Zeit, als Rembrandt 25 Jahre alt war und bereits eine größere Zahl von Gemälden und Radirungen geschaffen hatte, unter denen sich mehrere seiner Mutter so wie viele Selbstbildnisse befinden, so wäre es schwer erklärlich, daß er uns die Züge seines Vaters nicht sollte hinterlassen haben. In Wirklichkeit hat er es gethan! — Unter den von Rembrandt aufgeführten Radirungen befindet sich als Nr. 370 des Kataloges von Bartsch ein Blatt mit wenig ausgeführten Entwürfen, unter denen man einen Kopf bemerkt, welcher Rembrandt außerordentlich ähnelt. Wegen dieser großen Aehnlichkeit haben alle Autoren in diesem Kopfe Rembrandt erkannt. Dieser kann es aber nicht sein, denn das Blatt ist bezeichnet RH (d. h. Rembrandt Harmens Sohn) 1631, nicht aber, wie, mit Ausnahme von Vosmaer, alle Autoren lesen 1651. In diesem Kopfe sehen wir einen Mann von wenigstens 60 Jahren mit schon sehr sparsamem Haupthaar, behäbig bürgerlich, Rembrandt höchst ähnlich, aber ohne seinen scharfen Blick und seine künstlerische Haltung. Da Rembrandt im Jahre 1607 geboren war, wie Vosmaer nachgewiesen, so war er im Jahre 1631 24 Jahre alt. Und wenn man selbst mit den meisten Autoren 1651 lesen wollte, so wäre Rembrandt dann erst 44 Jahre alt gewesen, was nicht mit dem Alter von ihm in der Darstellung paßt. Daß man aber nicht 1651, sondern 1631 lesen muß, geht daraus hervor, daß Rembrandt nach dem Jahre 1632 sein Monogramm RH aufgab und seitdem, wenn er zeichnet, ohne Ausnahme auf seine Bilder und Blätter den vollen Namen setzt. Von dieser Regel kenne ich keine Ausnahme und, gestützt auf vieljährige Untersuchung, glaube ich, daß es keine giebt. Diesen Gründen muß ich noch hinzufügen, daß alle radirten Studien und Entwürfe — études et griffonnements — von Rembrandt in den Jahren 1630 bis 1637 und nicht später entstanden sind, und daß die Arbeit des sehr seltenen Blattes B. 370 mit dem Kopfe von Rembrandt's Vater vollkommen den Charakter der Jugendarbeiten des großen Künstlers an sich trägt. Nachträglich will ich bemerken, daß ich eine alte Kopie des Blattes kenne, auf welcher die Jahreszahl 1631 deutlicher zu lesen ist, als auf dem Original.

Sträter.

Sn. **Das Vogelnest von Julius Geertz, radirt von E. Forberg.** Auf der Berliner akademischen Ausstellung vom Jahre 1870 erzielte Julius Geertz seinen ersten durchschlagenden Erfolg mit einem sowohl in der koloristischen Behandlung, wie in der trefflichen Charakteristik überaus ansprechenden Bilde, welches, unter dem Titel „Cernirt" im Stich erschienen, den Namen des Künstlers weit und breit bekannt gemacht hat (vergl. Zeitschr., Bd. VI, S. 149). Der liebenswürdig freundliche Humor und das innige Verständniß, mit dem das lustige Treiben





C.E.Forberg sculps

DAS VOGELNEST.

Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig.

lebensfroher Jugend auf diesem Bilde geschildert ist, zeigt sich auch in einer Reihe verwandter Werke, die seitdem aus der Werkstatt des Meisters hervorgegangen sind. Wir nennen nur die ebenfalls durch den Stich bekannten Bilder „Kapitulirt", Gegenstück zu dem vorerwähnten, und „Folgen des Schularrestes". Neue Lorbern erwarb sich Geertz auf der Wiener Weltausstellung mit dem bei dieser Gelegenheit prämiirten Bilde „Nach der Verurtheilung" (abgebildet in Holzschnitt in v. Lützow's „Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung" S. 88). Vielleicht lockte es den Meister, einmal den Umfang seiner Kraft zu zeigen, indem er seinen Stoff aus der unheimlichen Sphäre des Gerichtssaals holte und so Gelegenheit fand, mannigfach abgestuften Seelenregungen Ausdruck zu geben. So glücklich in der Charakteristik auch dieser Versuch ausgefallen, so zeigte er in koloristischer Beziehung kaum einen Fortschritt, und beim Anschauen der figurenreichen Scene hat man die lebhafte Empfindung, daß das Werk mehr ein Erzeugniß der kühlen Berechnung als des aus voller Seele sprudelnden Schaffensdranges sei. Geertz mag selbst gefühlt haben, daß das Tragische oder Larmoyante nicht seine Sache sei, denn späterhin hat er wieder mit Vorliebe den Kreis der muntern Buben und freundlichen Mädchen aufgesucht, deren Lust und Leid sein Pinsel mit ungebrochener Naivetät zu schildern weiß. Diesem Kreise gehört auch das „Mädchen mit dem Vogelnest" an, dessen gelungene Reproduktion in einer Radirung von Forberg diesen Zeilen beigefügt ist. Wir benutzen diese Gelegenheit, um noch einige biographische Notizen über unsern Künstler nach dessen eigenen Aufzeichnungen beizubringen. Julius Geertz wurde 1837 am 21. April in Hamburg geboren. Da sein Vater schon vor seiner Geburt starb und die Mutter mittellos war, nahmen Verwandte sich seiner an, nachdem er einige Jahre im Waisenhause verbracht hatte. Den ersten Kunstunterricht empfing er bei den Gebrüdern Gensler in seiner Vaterstadt, ging sodann im zwanzigsten Jahre nach Karlsruhe, wo er von Des Coudres unterwiesen wurde, und von dort nach Düsseldorf, um unter der Leitung von Rudolf Jordan seine Studien zu vollenden. Den letzten Schliff suchte er endlich seinem Talente in Paris zu geben, wo er wiederholt längern Aufenthalt nahm, zuletzt 1867 bei Gelegenheit der Weltausstellung. Zwischendurch bereiste er auch Holland, hauptsächlich zu dem Zwecke, die niederländische Schule des 17. Jahrhunderts aus dem Fundamente kennen zu lernen. Seitdem ließ sich Geertz in Düsseldorf nieder, wo er als Genre- und vielgesuchter Porträtmaler (namentlich für Kinderköpfe) eine fruchtbare Thätigkeit entfaltet und ein eigenes Schüleratelier errichtet hat.

Maria mit dem segnenden Kinde. Dieses ernste, stimmungsvolle Bild befindet sich seit 1817, in welchem Jahre es von Grossi in Rom für 1420 fl. gekauft wurde, im Besitze des Städel'schen Institutes zu Frankfurt a. M. Es wird dort dem Pesello zugeschrieben, während manche Kritiker es lieber dem Pollaiuolo zuweisen wollen, andere (vergl. Crowe & Cavalcaselle, deutsche Ausgabe III, S. 153) dagegen eine größere Verwandtschaft mit Verrocchio erkennen: „Der Typus des Kindes erinnert an die Zeichnungen Verrocchio's und seiner Schule sowie an dessen Bronze des Knaben mit dem Delphin. Dieselbe Auffassung kehrt bei Maria wieder; der Umriß ist höchst präcis und die Farbe dünn, so daß die Grundirung durchscheint." Glücklicherweise hindert uns aber diese Unsicherheit über seinen Urheber nicht in der Werthschätzung des trefflichen Bildes, das in der Radirung J. Eissenhardt's eine den Charakter richtig wiedergebende Verdolmetschung gefunden hat. Nur scheint uns der Ausdruck der Maria noch etwas ernster zu sein. Das Bild selbst ist ein schönes Andachtsbild. Maria steht in der beliebten, durch ein Fenster gegebenen Umrahmung und hält vor sich das auf der Brüstung des Fensters stehende, die Hand zum Segnen erhebende Christuskind. In wunderbarer Weise hat es der Künstler verstanden, den Hauptaccent der Darstellung auf das Kind, als den Erlöser, zu legen. Während sonst die Mutter das Kind hält, tritt hier Maria wie mit heiliger Scheu vor dem Größeren zurück, und nur leise berührt ihre rechte Hand den zum Segnen erhobenen Arm des Kindes, das ganz frei und selbständig dasteht. Maria aber senkt, wie von holder Scham und Ehrfurcht erfüllt, ihren Blick: es ist als ob die mütterliche Empfindung gegen die jungfräuliche nicht auf-

kommen könnte. Sie ist das demuthsvolle Werkzeug der Gnade, welchem das Wunder selbst am unbegreiflichsten bleibt. Mit vollem Bewußtsein seiner Bedeutung steht dagegen das Kind da, nicht wie sonst wohl mit kindlich=täppischer Bewegung, sondern fest auftretend und den großen Blick voll Ernst und Innigkeit auf den Beschauer richtend. Es liegt ein eigenthümlicher Zauber über dem Ganzen, der vorzugsweise auf der Kraft beruht, mit welcher der Maler es verstanden hat, das der Natur Widersprechende, das selbstbewußte Hervortreten des Kindes, das schüchtern=bescheidene, demuthsvolle Zurücktreten der Mutter hier als das Selbstverständliche, das in höherem Sinne Natürliche erscheinen zu lassen und eben dadurch das Göttliche zu verkörpern und die Andacht zu erwecken. — Die Madonna trägt ein rothes Kleid, darüber einen blauen, durch eine Agraffe zusammengehaltenen Mantel, der mit einer Goldborte verziert ist. Ihre linke, in der Radirung etwas zu fleischig ausgefallene Hand hält den rechts herunterfallenden Mantel. Den Kopf bedeckt ein weißes Tuch. Das Kind mit braunem, lockigem Haar ist ganz nackt und zeigt so den trefflich modellirten Körper. Mit großer Lebenswahrheit hebt sich besonders die rechte Hand plastisch von der Schulter ab. Nur ein zarter Schleier, einerseits von der Maria, andrerseits von dem Kinde selbst gehalten, bedeckt dessen Hüften. Das Kind steht auf einem rothen, mit weißem Ueberzug bedeckten Kissen. Nach rechts hin läßt ein Fenster den Blick in die weite Landschaft fallen, die sich am Wasser hinzieht, zunächst ein Weg mit Bäumen, am zweiten Vorsprung eine Stadt, in der Ferne Berge. Das Bild ist auf Holz gemalt, das mehrfach Sprünge zeigt und am oberen und linken Rande spätere Ansätze erkennen läßt. Seine jetzige Höhe beträgt 0,84, seine Breite 0,64 Meter. V. V.





[illegible] gem. J. Eissenhardt rad.

MADONNA VOR EINER BRÜSTUNG.

Das Original im Stadel'schen Institut zu Frankfurt.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Druck v. O. Felsing, Berlin.



Die deutschen Malerschulen des 15. Jahrhunderts.

Von Karl Schnaase.*)

er Ruf der Eyck'schen Schule verbreitete sich mit bisher unerhörter Schnelligkeit über das ganze Abendland und erweckte überall den Wunsch des Besitzes und der Nachahmung ihrer Werke. Ein Austausch und eine gewisse Gemeinsamkeit der Kunstübung aller abendländischen Gegenden hatte schon bisher stattgefunden, aber noch nie ein so ausgesprochenes Begehren, eine so allgemeine Verherrlichung eines Künstlernamens. Auch darin zeigt sich der Anbruch einer neuen Aera. Es versteht sich, daß das benachbarte Deutschland von diesem allgemeinen Streben keine Ausnahme machte, und wir dürfen annehmen, daß schon das bloße Gerücht, die mündliche Schilderung der in Flandern erreichten höheren Belebung und Naturwahrheit auf unsere Meister einwirkte und sie zu den naturalistischen Bestrebungen anspornte, welche den frühesten Werken der Brüder van Eyck fast unmittelbar folgten. Aber nun verfloß eine längere Zeit, ehe man nach dieser unbestimmten Anregung zu näherer Anschauung jener epochemachenden Werke und zu technischen Studien nach denselben gelangte. Deutschland besaß keine feinsinnigen Fürsten, welche die Kunst an und für sich liebten und begünstigten, bei denen der fremde Künstler und seine Werke Aufnahme und Anerkennung fanden. Während man in Italien schon zu Zeiten Johann's van Eyck Werke seiner Hand bewunderte, gingen die ältesten flandrischen Gemälde, die wir in Deutschland nachweisen können, aus den Werkstätten Roger's und seiner Schüler hervor. Nun freilich blieb es nicht aus, daß einzelne strebsame Gesellen sich auf die Wanderung begaben, um an Ort und Stelle die neue Technik zu erlernen, und um 1450, ja zum Theil selbst einige Jahre früher, finden wir und zwar in mehreren entlegenen Gegenden Spuren ihrer Kenntniß. Um 1460 gab es einzelne Deutsche, welche sich die flandrische Weise so angeeignet hatten, daß man über den Ursprung ihrer Bilder zweifelhaft sein konnte, und bald darauf war die Technik der Oelmalerei und ein gewisses Anschließen an flandrische Weise allgemein verbreitet. Allein nun verschwindet auch jene völlige Gleichheit, und es machen sich stilistische Eigenthümlichkeiten geltend, welche die deutsche Malerei im Ganzen und, abgesehen von der Verschiedenheit ihrer provinziellen

*) Dieser Aufsatz ist, mit Bewilligung der Herausgeber und der Verlagshandlung, der demnächst erscheinenden zweiten Abtheilung des achten Bandes von Schnaase's berühmtem Geschichtswerk entlehnt, welches mit der Schilderung der Kunst des 15. Jahrhunderts seinen Abschluß finden wird. Das vorliegende Stück bildet das zweite Kapitel des zweiten Buches. Wir glauben, daß aus dem reichen Inhalt des Schlußbandes gerade diese Darstellung, welche die Kunst unsrer Altvordern an der Schwelle der neuen Weltepoche mit der dem Meister eigenen goldwägerischen Feinheit schildert, unsern Lesern ein besonderes Interesse erwecken dürfte. Auf die übrigen Abschnitte des Bandes kommen wir nach dessen Erscheinen zurück. Anm. d. Red.

Schulen, von der flandrischen wesentlich unterscheiden. Zwischen dem bewundernden Verständniß des fremden Werkes und dem Schaffen in gleicher Weise ist eine weite Kluft; die einheimischen Anschauungen, welche bei der bloßen Betrachtung ruhen und bei den ersten Versuchen der Nachahmung sich nur schüchtern äußern, machen sich demnächst unvermerkt mehr und mehr geltend und drängen sich störend in die fremde Darstellungsweise ein.

Die Niederländer waren freilich nicht völlig Fremde, sondern unvermischt deutschen Stammes; aber sie waren durch ihre Geschichte anders geleitet wie die übrigen Deutschen. Während diese durch die widerspruchsvollen Anforderungen ihrer politischen Stellung an ein Leben voll harter Kämpfe und greller Gegensätze, an scharfe Unterscheidung des Guten und Bösen und an derbe Aeußerungen der Rüge und Abwehr gewöhnt waren, hatte bei jenen der durch die Fruchtbarkeit des Bodens und durch glückliche Handelsunternehmungen leicht erworbene Reichthum eine Sinnesart erzeugt, welche, auf ruhigen Genuß und auf Ausbeutung der gegebenen Verhältnisse gerichtet, nicht viel grübelte und sich in den Weltlauf fügte. Diese Sinnesweise erhielt dann durch die ritterliche Sitte und die Weltklugheit, welche der burgundische Hof aus Frankreich mitbrachte, eine vollendetere Ausbildung, die auch auf die Kunst Einfluß hatte. Die tiefste Grundlage dieser Kunst, das fromme, ahnende Naturgefühl, war zwar ein Eigenthum des germanischen Stammes, aber dies Gefühl, das, wo es sich selbst überlassen ist, sich leicht in träumendes Sinnen oder in unentschlossenes Grübeln verliert, war hier vermöge jener mehr französischen Lebensauffassung mit Gaben verbunden, welche ihm erleichterten, die künstlerische Form zu finden und sich in den Grenzen klarer, maßvoller Schönheit zu halten. Das Leben war an sich schon heiter und fließend und durch die Eleganz der Sitte in gewissem Grade künstlerisch gestaltet, die gefügige Weltklugheit wußte die Widersprüche zu verdecken und auszugleichen und kirchliche Frömmigkeit mit dem vollsten Lebensgenusse zu vereinigen; die Gewohnheit rüstiger, muthiger That auf dem festen Boden geordneter Verhältnisse kam auch den Künstlern zu Statten. Die Natur erschien ihnen auf diesem Standpunkte in ihrer Allgemeinheit und Heiterkeit wie in der Morgenfrische der Schöpfung und doch wieder in der gewohnten Erscheinung der gegenwärtigen Zustände, mit allem Schmuck und allen Bequemlichkeiten des Luxus; Himmlisches und Irdisches mischten sich vor ihrem Auge und sie begnügten sich auch für die heiligen Gestalten und Hergänge mit den Zügen, die sie im Leben wahrnahmen und mit der anständigen Ruhe, welche der vornehmen Sitte oder dem festtäglichen Leben ehrbarer Bürgerlichkeit entsprach. Höhere Idealität, tiefe moralische Charakteristik, ergreifendes Pathos forderten sie nicht; es kam ihnen vorzugsweise auf die Harmonie des Ganzen an, welche sie durch die Unterordnung des Einzelnen um so sicherer erreichten.

Zu dieser aber konnten sich die Deutschen nicht entschließen. Es war ihnen wohl gegeben, die Schönheit solcher harmonischen Aeußerung zu empfinden, aber nicht sich selbst in den dazu nöthigen Grenzen zu halten. Der Sinn für Harmonie war in ihnen durch die Verhältnisse eher unterdrückt als ausgebildet, ihr Auge vorzugsweise auf das Sittliche, auf die Beobachtung der Gegensätze gerichtet. Ihre Gegenwart bot ihnen viel häufiger unerfreuliche und rohe oder trübe, als heitere und gleichmäßige Erscheinungen, und sie waren gewöhnt, den Trost in idealen Vorstellungen zu suchen. Auch ihre künstlerischen Traditionen gestatteten ihnen nicht, sich der Eyck'schen Schule unbedingt anzuschließen; diese hatte in ihrem Heimathlande keine bedeutenden Leistungen höherer Kunst vorge-

funden; am meisten ausgebildet war die leichte, mehr dem Luxus als der Andacht dienende Kunst der Miniaturmalerei. An diese schlossen sie sich an, gaben ihren Altarbildern kleinere Dimensionen, welche die Durchführung jener Harmonie sehr erleichterten, bei denen aber die menschliche Gestalt in ihrer tieferen sittlichen Bedeutung kaum zu ihrem vollen Rechte kommen konnte. In Deutschland aber bestand eine bereits weiter ausgebildete Kunst, welche ihren Gestalten größere Verhältnisse gegeben und dabei nicht ohne Erfolg nach idealer Schönheit und Charakteristik gestrebt hatte. Das geistige Leben geht niemals rückwärts; an ein Verzichten auf diese tiefere Darstellung des Menschen war nicht zu denken, und es kam daher darauf an, diese Vorzüge der einheimischen Kunst mit denen der flandrischen, also namentlich mit ihrer Naturwahrheit und mit der landschaftlichen Einheit zu verbinden. Allein das war nicht so leicht, wie man glauben mochte, und man blieb auf beiden Seiten hinter den Vorbildern zurück. Zunächst genügte die Körperkenntniß den Ansprüchen nicht, die auf diesem Wege entstanden; bei den kleinen Dimensionen der flandrischen Schule und bei der mehr statuarischen Haltung der Gestalten in der bisherigen idealen Kunst der deutschen Schule waren ihre Mängel nicht so auffallend gewesen, wie sie jetzt bei der erstrebten natürlichen und lebendigen Darstellung der Hergänge erschienen. Und ebenso wie an der Kenntniß der physischen Natur fehlte es an den nöthigen psychologischen und physiognomischen Studien. Die Sitte war in Deutschland noch zu wenig durchgebildet, die Charaktere waren noch zu unklar, um bestimmte Anschauungen zu gewähren; man war noch immer geneigt, alles unter die abstrakten Kategorien des Guten und Bösen zu bringen und fand im Leben nur dieses Letzte deutlich ausgesprochen. Die Naturwahrheit, nach der unsere deutschen Meister nunmehr als Schüler der flandrischen strebten, war daher nur bei den Uebelthätern zu erreichen, während sie für die würdigen Formen der edlen, besonders der himmlischen Gestalten auf die Phantasie und auf die Traditionen der idealen Schule angewiesen waren. Es kam dadurch im Gegensatze gegen die harmlose, einheitliche Auffassung der flandrischen Schule ein Element des Zwiespalts und des Schwankens zwischen idealen und realistischen Motiven in die deutsche Kunst, welches selbst bei ausgezeichneten Künstlern fühlbar ist. An Schönheitssinn fehlt es den deutschen Künstlern auch jetzt nicht, und es würde nicht schwer sein, aus ihren Werken eine Reihe von Madonnen und anderen weiblichen und jugendlichen Gestalten zusammenzustellen, welche durch den Adel der Züge, durch den Ausdruck liebevoller Innigkeit und Demuth die fast durchgängig etwas schwer und voll gestalteten Jungfrauen der Eyck'schen Schule übertreffen. Auch in der Innigkeit des Schmerzes stehen sie hinter jenen nicht zurück, nur daß sie oft, offenbar um tiefer zu ergreifen, einzelne Affekte, namentlich auch das körperliche Leiden, einseitig und grell herausheben und dadurch, weil es ihnen an Mitteln der höhern Beseelung fehlt, unverständlich oder matt und leer werden. Während die flandrischen Bilder eben in Folge jener Mäßigung, die sie als gute Sitte und schöne Form festhalten, bei Momenten des Leidens und der Marter kalt und gefühllos erscheinen, verfallen die Deutschen eher in Uebertreibung. Besonders aber tritt diese hervor, wo sie Henker oder Uebelthäter zu schildern haben, denen sie durchgängig den Charakter höchster Rohheit und Gemeinheit bis zum Widerlichen oder bis zu nicht beabsichtigter Komik geben. Dasselbe Schwanken zwischen dem Idealen und dem Naturalistischen zeigt sich aber auch in feineren Zügen, namentlich in der Linienführung und Gewandbehandlung; neben den edel geschwungenen Linien des idealen Stils finden sich die gebrochenen Falten, welche in Deutschland mit

dem Beginn naturalistischer Bestrebungen aufgekommen waren, in noch stärkerer Uebertreibung, als bei einigen flandrischen Meistern.

Aber auch abgesehen von dieser innern Verschiedenheit gingen schon durch die größeren Dimensionen der Gestalten manche Vorzüge des flandrischen Stils verloren. Indem man die einzelnen Momente nicht mehr, wie zur Zeit des idealistischen Stils, durch wenige andeutende Figuren, sondern vollständiger und lebendiger darstellen wollte und doch die einzelnen Abtheilungen des Altarwerkes nicht über ein gewisses Maaß ausdehnen durfte, war man genöthigt, gedrängte Gruppen zu bilden, hinter denen dann die zur Andeutung der Lokalität nöthigen Berge und Gebäude hoch emporragten und den Raum fast vollständig füllten. Die bequeme geräumige Stellung der Figuren bei der Haupthandlung, die anschauliche Sonderung der einzelnen Momente bei epischer Folge, die weiten reizenden Fernsichten des Hintergrundes, alle diese wesentlichen Vorzüge der flandrischen Bilder verschwanden dadurch mehr oder weniger. Auch für die Harmonie der Farbe traten ganz andere Bedingungen ein, denn statt der vielen, immer in kleinem Umfange angewendeten Farbentöne der flandrischen Kompositionen, welche sich leicht stimmen ließen, machten sich die Lokaltöne der Gewänder oder des landschaftlichen Grundes in größeren, schwerer auszugleichenden Massen geltend. Dies war ohne Zweifel einer der Gründe, welche die deutschen Maler bestimmten, statt des blauen Himmels den Goldgrund anzuwenden, mit dem die bisherige Kunstübung vertraut war. Freilich aber war dies heroische Mittel ein bedenkliches, indem es den Künstlern die Neigung und Nöthigung zu feinerer Ausbildung des Farbensinnes entzog und das Auge gewöhnte, sehr harte und grelle Uebergänge und Zusammenstellungen zu ertragen.

Ein anderer für die Verschiedenheit beider Schulen wichtiger Umstand lag in dem Verhältniß der Malerei zur Plastik. Im 14. Jahrhundert und im Anfange des 15. hatte man in den Niederlanden wie in Deutschland die Altarwerke aus Schnitzarbeit und Malereien zusammengesetzt. Die Eyck'sche Schule löste aber diese Gemeinschaft, und alle Altäre ihrer namhaften Meister bestehen ausschließlich aus Gemälden. Das geschah nicht etwa wegen eines Zurückbleibens der bildnerischen Technik, die vielmehr neben der Malerei fortwährend blühte, sondern ausschließlich im Interesse der Malerei, weil man fühlte, daß diese sich in Verbindung mit der Plastik nicht frei entwickeln konnte. Zwar gingen die flandrischen Meister noch keinesweges, wie die spätere Malerei, bis an die äußersten Grenzen des Malerischen; die Figuren der Eyck'schen Schule haben noch feste Umrisse, die Hintergründe noch kaum eine Andeutung der Luftperspektive, der Vorwurf der Härte und Trockenheit, den man ihren Bildern im vorigen Jahrhundert machte, ist darin begründet. Aber die feine Harmonie der Farben, der Luftton, das Himmelblau, der Wasserspiegel, selbst die Atmosphäre der Innenräume, in welche diese Maler ihre Scenen verlegen, sind doch mit den Gestalten schon zu sehr zu einem Ganzen verschmolzen, als daß eine Zusammenstellung derselben mit plastischen Figuren günstig sein könnte. In Deutschland (mit Ausnahme weniger Gegenden, die sich mehr der flandrischen Schule anschlossen), behielt die Holzplastik nicht nur ihre Stelle, sondern sie wurde noch beliebter, noch bedeutsamer, noch reichlicher angewendet als bisher. Hatte man sich früher mit flachen Reliefs begnügt, so füllte man jetzt den Altarschrein mit mehr als lebensgroßen Statuen und die Flügel mit tiefen figurenreichen Reliefs, so daß nur die Außenseiten mit Gemälden geschmückt wurden. Diese Zusammenstellung wäre verletzend gewesen, wenn beide Künste, Plastik und Malerei, sich in ihrer vollen Verschiedenheit gezeigt hätten.

Dies geschah aber nicht; die Plastik wurde überwiegend in einem malerischen Sinne behandelt. Die Statuen nahmen nicht nur die volle leuchtende Farbe, sondern auch die weichen Formen und den Faltenwurf der Gemälde an, und die Reliefs wurden mit reicher Gruppirung und oft mit landschaftlichem Grunde ausgeführt, wo dann die vorderen Figuren sich ganz oder fast ganz ablösten und Berge und Gebäude sich kaum über die Fläche hoben. Auch finden wir in allen Fällen, wo uns Nachrichten darüber vorliegen, daß die Bestellung nicht bei zwei selbständigen Meistern, sondern immer nur bei Einem gemacht wurde. An vielen Orten bildeten Maler und Bildschnitzer nur eine Zunft, so daß derselbe Mann beide Eigenschaften verband. In anderen Fällen finden wir, daß die Bestellung des ganzen Altarwerkes dem Maler gegeben wurde, der dann freilich die Schnitzarbeit meistens, wie die stilistische Verschiedenheit oft ergiebt, von anderen Händen in oder außerhalb seiner Werkstätte ausführen ließ, aber doch ohne Zweifel nach seinen Anordnungen und Vorzeichnungen. Jedenfalls mußte er auch bei den Gemälden auf ihre Verbindung mit den Skulpturen Rücksicht nehmen und beide Künste möglichst einander nähern. Wurde dadurch die Plastik über ihre Grenzen hinausgeführt, so blieb auch die Malerei nicht unbeeinträchtigt; sie mußte auf volle, harmonische Verschmelzung verzichten und ihre Gestalten in einer dem Relief annähernden Weise selbständig machen. Die Beibehaltung der größeren Dimensionen und des Goldgrundes auf den gemalten Tafeln war schon dadurch bedingt, und die trotz aller Ausgleichung übrigbleibende Divergenz des Plastischen und Malerischen trug dazu bei, die Ansprüche an volle Einheit des Ganzen herabzudrücken.

Allerdings war die Beibehaltung der Plastik an dieser Stelle nicht eine selbständige Endursache, sondern schon das Resultat einer Sinnesweise, die sich nicht ganz dem Gesetze malerischer Harmonie hingab und daher keinen Trieb hatte, dies Hinderniß, wie es in der flandrischen Kunst geschah, zu beseitigen. Aber sie trug doch auch dazu bei, diese Auffassung zu kräftigen, und der Umstand, daß sich die Verwendung der Plastik neben Gemälden nicht bloß neben dem Einflusse der Eyck'schen Schule erhielt, sondern gerade durch ihn gesteigert wurde, ist wichtig, weil er zeigt, wie man diese Schule und die Naturwahrheit, welche sie gewährte, in Deutschland verstand. Nicht in jener leichten poetischen Weise, die sich für die Gesammterscheinung begeistert und das Einzelne unterordnet, nicht mit besonderer Rücksicht auf die Landschaft, sondern in stärkerer Betonung der menschlichen Gestalt und in einem noch mehr realistischen Sinne, der zur Farbe auch die Körperlichkeit fordert.

Während hier also die deutsche Kunstauffassung sich der vollen Wirklichkeit noch mehr näherte, als die flandrische, neigt sie sich andererseits zu dem anscheinend entgegengesetzten Extrem, zu der farblosen Zeichnung. Man hat es oft gesagt, daß die Deutschen des 15. Jahrhunderts mehr Zeichner als Maler sind, und in der That hat der Umriß und die Zeichnung in ihren Bildern eine größere Bedeutung, ist tiefer und geistvoller, aber auch meistens härter behandelt als auf den flandrischen, und Kupferstich und Holzschnitt übertreffen in Deutschland an Zahl und kunstgeschichtlicher Bedeutung alle anderen damaligen Nationen. Diese Neigung steht aber nicht mit jener Begünstigung des Plastischen im Widerspruche, sondern im engen, ergänzenden Zusammenhange. Denn die Zeichnung ist zwar eine noch größere Abstraktion von der Fülle der Wirklichkeit als die Malerei und insofern der andere Pol gegen die farbige Plastik, aber sie ist auch die gemeinsame Grundlage der Plastik und Malerei und das Grenzgebiet, auf dem sich beide begegnen.

Sie steht als Flächendarstellung der Malerei näher, aber sie verzichtet, wie die Plastik, auf malerische Harmonie und Verschmelzung des Einzelnen zu einem Ganzen. Sie sagte dem deutschen Geiste aber auch deshalb zu, weil sie der Phantasie freieren Spielraum giebt und doch auch wieder eine, wenn auch abstrakte, Wahrheit gewährt und das Mittel künstlerischer Kritik und Erkenntniß bildet. Die Deutschen sind durch Anlage und Schicksale mehr auf abstraktes Denken und kritisches Erkennen, als auf unmittelbaren Genuß angewiesen, und die ernste Stimmung der Nation machte sich auch in der Werkstatt geltend.

Die deutsche Kunst dieses Jahrhunderts wurde daher, ungeachtet des starken und fortdauernden Einflusses der Eyck'schen Schule, nicht eine bloße Nachfolgerin derselben, sondern ein selbständiges Erzeugniß, in welchem neben jenen flandrischen Elementen die Traditionen der früheren deutschen Schule und die gegenwärtige Stimmung und die Bedürfnisse des deutschen Volks ihren Ausdruck fanden. Vergleicht man sie mit der älteren idealen Schule, so ist es zweifelhaft, ob man sie einen Fortschritt nennen darf. Sie übertrifft dieselbe in stofflicher Mannigfaltigkeit und Wahrheit, aber sie steht in der Gleichmäßigkeit der Leistungen und in der Reinheit der Linien und Formen hinter ihr zurück. Aehnlich verhält sie sich zu der flandrischen Kunst, deren Harmonie und milde Anmuth sie selbst bei den besten Meistern nicht erreicht, während sie bei diesen, wie schon erwähnt, in einzelnen Gestalten und im Ernst des Gedankens Höheres leistet.

Grell und zum großen Nachtheil der deutschen Kunst zeigt sich die Verschiedenheit beider Schulen bei den geringeren Meistern. Auch unter den flandrischen Bildern giebt es geistlose Malereien; aber sie haben doch immer einen gewissen durchschnittlichen Werth, der auf dem soliden Schulcharakter gründet. Sie sind handwerksmäßig, aber doch Leistungen eines feineren künstlerischeren Handwerks. Unter den deutschen dagegen steht neben den bedeutendsten, edelsten Werken eine überwiegende Zahl roher, wahrhaft abschreckender Erscheinungen, von denen man kaum begreift, daß man sie in den Kirchen duldete. Zum Theil entsteht dies durch die verschiedene Richtung beider nationalen Schulen. Jene Harmonie des Ganzen und die dazu erforderliche saubere Ausführung ließen sich eher erlernen und wurden ein Kriterium der Kunst, das auch einem minder scharfen Auge auffiel und auch von der Mehrzahl der Besteller gefordert wurde. Die Aufgabe tiefer, psychologischer Auffassung und Schilderung setzt dagegen eine seltenere Anlage voraus und wird unter den Händen des minder Begabten leicht zur Karrikatur. Dazu kamen aber in Deutschland die ungünstigen gesellschaftlichen Zustände und die Folgen des zünftigen Betriebes der Kunst. Auch die belgischen Meister bildeten Gilden und verschmähten handwerklichen Erwerb nicht, aber die Gunst und Anerkennung kunstliebender Fürsten und Großen gab ihnen eine bessere sociale Stellung und ein künstlerisches Ehrgefühl. Unsern deutschen Meistern fehlte jedes Entgegenkommen, jede ehrende Freigebigkeit; noch zu der Zeit und an dem hervorragenden Beispiel Albrecht Dürer's sehen wir, in wie gedrückter Stellung sie sich befanden, wie wenig selbst ein hochgesinnter Fürst, wie Kaiser Maximilian, und der Rath der Künstlerstadt Nürnberg, geneigt waren, sie zu ermuntern, ja selbst nur anständig zu bezahlen. Ihre Besteller waren meistens Geistliche oder wohlhabende Bürger, denen es nicht auf künstlerische Schönheit, sondern nur auf die Erfüllung eines Bußgelübdes oder auf die Ausführung eines guten Werkes ankam, die daher befriedigt waren, wenn die verlangten Gegenstände in dem erforderten Goldglanze auf dem Altare prangten, und übrigens kleinlich um den Preis feilschten. Diesem entsprach denn auch die Selbstschätzung der Meister, sie dachten nur an den Erwerb,

nicht an den Ruhm und die Ehre ihrer Kunst. Sie wiesen keine Bestellung zurück und überließen die schlecht bezahlten den rohen Händen ungeschickter Gesellen. Selbst einem so weitberühmten Meister, wie Michael Wohlgemuth, war es gleichgiltig, was aus seiner Werkstatt hervorging, wie er sich denn auch gefallen ließ, wenn ein vorsichtiger Besteller sich im Contracte die Aenderung oder Zurücknahme allzu „ungestalt" ausgefallener Tafeln ausbedang. Dieser fabrikmäßige Betrieb hinderte nicht, daß der Meister in einzelnen Fällen, wo der Preis ihm gestattete, selbst Hand anzulegen und mehr Zeit darauf zu verwenden, Ausgezeichnetes leistete, aber er stumpfte doch im Ganzen das Gefühl ab und machte es möglich, daß das damalige Publikum sich an Darstellungen gewöhnte, deren rohe und nachlässige Behandlung die heutigen Beschauer abschreckt.

Die flandrische Kunst bildet in entschiedenster Weise eine einige Schule, wir unterscheiden in ihr wohl einzelne Meister, aber nicht verschiedene Provinzialschulen. In Deutschland blieben bei den bedeutenden räumlichen Entfernungen auch solche Verschiedenheiten nicht aus, so daß wir Lokalschulen und zwar in größerer Zahl unterscheiden können. Aber zugleich macht sich doch die Persönlichkeit in höherem Grade geltend, die Abweichungen dieser Schulen sind nicht mehr so vollständig wie bisher aus allgemeinen Verhältnissen des Ortes oder des Stammes der Bevölkerung zu erklären, sondern werden durch den Einfluß einzelner bedeutender Meister bestimmt Und indem diese dann wieder theils an mehreren Orten arbeiten, theils Schüler aus verschiedenen Gegenden heranbilden, theils endlich durch ihre Kupferstiche weithin in gleichem Geiste anregen, entstehen verwandte Leistungen an entlegenen Orten, und die Kunst gewinnt durch ganz Deutschland einen mehr gleichmäßigen, allgemeinen Charakter, der durch provinzielle Einflüsse nur mäßig gestört wird.

Die religiöse Erregung des 15. Jahrhunderts, welche die Stiftung frommer Kunstwerke begünstigte, die verhältnißmäßig große Wohlhabenheit aller Klassen des Volkes und endlich der handwerksmäßige und deshalb wohlfeile Betrieb der Kunst gaben ihr eine enorme Produktivität. Noch jetzt, trotz langer Vernachlässigung, ist daher die Zahl erhaltener Kunstwerke aus dieser Zeit in unserm weit ausgedehnten Vaterlande noch immer sehr groß, freilich aber auch der Kunstwerth derselben sehr ungleich und oft sehr gering, so daß gerade dieser Reichthum dem Studium und der Wirkung dieser Kunstwerke eher nachtheilig ist und durch die Einförmigkeit der gewonnenen Resultate abschreckt. Der geduldige Forscher wird dann aber freilich neben wenig verlockenden Zügen oft große Schönheiten entdecken, und so wollen wir es uns nicht verdrießen lassen, durch eine Betrachtung des Zustandes der Malerei in den verschiedenen Regionen Deutschlands zur Erkenntniß dieser Schönheiten und zur richtigen Würdigung der deutschen Kunst durchzudringen.



Die Kunst auf der Weltausstellung zu Philadelphia.

II. Plastik.

(Schluß.)

Ueber die von den Vereinigten Staaten ausgestellten Bildhauerarbeiten eine bestimmte, auf Detailanschauung gegründete Meinung auszusprechen, ist mir nicht möglich. Denn einmal war die mir gemessene Zeit zum Studium dieser, bis zuletzt aufgeschobenen Abtheilung zu kurz, und zweitens wurde die Aufsuchung und das Erkennen der Werke in diesem Falle durch den bestialischen (ersten) Katalog noch besonders erschwert oder eigentlich ganz unmöglich gemacht. Bei meiner zweiten Anwesenheit in Philadelphia war zwar der verbesserte Katalog erschienen, allein da ich gezwungen war, meine Zeit und Aufmerksamkeit anderen Dingen zuzuwenden, so konnte ich das Versäumte nicht nachholen. Aus dem verbesserten Katalog geht übrigens hervor, daß ich nichts Besonderes verloren habe, denn die Ausstellung amerikanischer Skulpturen war augenscheinlich sehr dürftig und unvollkommen. Von wirklich berühmten Namen sind fast nur Randolph Rogers, W. W. Story und E. D. Palmer zu nennen. Die Todten (Crawford, Hiram Powers, Bartholomew u. s. w.) fehlen auch hier gänzlich, unter den Lebenden glänzen Ball, Harriet Hosmer, Millmore, H. K. Brown, Launt Thompson und eine ganze Reihe Anderer nur durch ihre Abwesenheit. Das ist um so merkwürdiger, da doch sonst die Amerikaner auf ihre Plastik so stolz sind und sich gelegentlich sogar zu der Behauptung versteigen, ihre Landsleute nähmen unter allen lebenden Bildhauern den ersten Rang ein. Soll man in dieser Apathie gegenüber der amerikanischen Centennialfeier einen neuen Beweis der unpatriotischen Gesinnung dieser selbstexilirten Künstler erkennen? Wenn mir aber auch, wie schon bemerkt, die Detailstudien abgehen, so habe ich doch bei meiner flüchtigen Rundschau einen Totaleindruck erhalten, der sich durch hier und da gemachte Einzelbetrachtungen nur bestätigt hat. Ich kann nicht umhin, diesen Eindruck dahin zu formuliren, daß die Ausstellung amerikanischer Skulpturen, als Ganzes genommen, recht uninteressant war. Was die Wahl der Sujets betrifft, so darf man allerdings mit dem modernen Bildhauer nicht allzu scharf rechten, denn — was soll er darstellen? Wie dem aber auch sein mag, so geht doch wiederum auch aus dieser Abtheilung der Ausstellung hervor, daß sich das Gesicht der amerikanischen Kunst viel lieber der Vergangenheit als der Zukunft zuwendet, und daß es ihr noch nicht gelungen ist, auf der neuen Lebensbasis neue Kunstziele zu errichten. Kleopatra's giebt es in Quantität, auch die Figuren der antiken Mythologie sind reichlich vertreten, aber nach neuen, ursprünglichen Ideen sucht man vergeblich, und selbst die Porträtskulptur, die doch sonst die Stärke der Amerikaner ist, war nichts weniger als zufriedenstellend vertreten. Wie der schlimme Geist, der sich nur zu oft in Europa

zeigt — ich meine das Bestreben, gleichzeitig auf die Lüsternheit und die Sentimentalität des Publikums spekuliren zu wollen — auch in Amerika zum Ausbruch kommen kann, beweist ganz eklatant ein, von der Seite der Technik betrachtet, allerdings sehr vortreffliches Werk von Howard Roberts aus Philadelphia. „La première pose" hat der Künstler, ganz bezeichnend mit französischem Titel, sein Werk benannt, in dem er ein junges Weib darstellt, welches, doch wohl durch die Noth getrieben, zum ersten Male Modell gesessen hat und nun, von Scham überwältigt, zusammengekauert in seinem Stuhle sitzt. Welcher Mensch von Gefühl kann an einer solchen Darstellung Gefallen finden? Auch die mehrfach vorkommenden schon erwähnten Kleopatra's bekunden im Grunde genommen denselben Geist, da doch wohl kaum anzunehmen ist, daß „die schöne Nilschlange" irgend Jemandem als Ideal der Weiblichkeit vorschwebe. Unter diesen Darstellungen ist besonders das Werk von Fräulein Edmonia Lewis, „Die sterbende Kleopatra", zu erwähnen, freilich leider nicht gerade seiner künstlerischen Vollendung wegen, sondern vielmehr wegen des Interesses, welches sich an die Person der Künstlerin knüpft, die halb Negerin, halb Indianerin ist. In der allgemeinen Auffassung und Anlage ist übrigens die Figur recht gut, dagegen mangelt es in der Ausführung der einzelnen Theile. Ein unschöner Geist spricht sich auch in den Idealbüsten von Thomas Gould aus. Seine Rosen und Lilien sind keine unschuldigen Schönheiten mehr, sondern zeigen deutlich die Krankheit, die schon ihr Inneres zerfressen hat! Desselben Künstlers „Westwind", der seiner Zeit viel von sich reden machte, ist ziemlich schwerfällig für einen Wind und ebenfalls unschön in dem Kopf der (weiblichen) Gestalt. Von den drei Werken von Rogers, „Atala", „Ruth" und „Nydia, das blinde Mädchen von Pompeji", ist mir nur letzteres im Gedächtniß geblieben. Mit Verlaub muß ich unbescheiden genug sein, zu bemerken, daß das Werk nichts weiter ist, als eine ziemlich glatte, in der Linienführung nicht besonders anziehende Genredarstellung, die sich zu dem gewählten großen Maßstabe nicht eignet. Auch Story's berühmte „Medea" kann ich mit dem besten Willen nicht bewundern. Zugegeben, daß der Ausdruck des Gesichtes gut ist. Ist das aber bei einem Werke der Plastik die Hauptsache? Oder wird man behaupten können, die untere Partie der Figur, zumal von der Seite gesehen, mit dem kolossalen Klumpen von Draperie auf der Hüfte, mache eine angenehme Wirkung? Das ist überhaupt der Fehler der amerikanischen Plastiker, daß sie zu viel auf den Inhalt, das seelische Moment der Darstellung, zu wenig auf die Form geben. Schönheit der Linie in den allgemeinen Umrissen ist und bleibt nun einmal bei der Plastik, wenn nicht Hauptsache, so doch jedenfalls gleichberechtigter Faktor, und ein noch so sprechender Kopf auf einem häßlichen Leibe kann kein Bildwerk zu einem guten machen. Das zeigt sich auch in Erastus Dow Palmer's lebensgroßer Bronzestatue des Chancellor Livingston, an welcher der Kopf weitaus das Beste ist. Unter den wenigen Porträtstatuen muß hier noch des Entwurfes einer sitzenden Sumner-Statue von Fräulein Annie Whitney aus Boston gedacht werden. Unter allen bei der Sumner-Konkurrenz in Boston ausgestellten Modellen fand diese Skizze entschieden den meisten und wohlverdienten Anklang, wurde aber leider von dem bestellten Comité nicht zur Ausführung gewählt. Als gute Büste nenne ich ferner die des Schriftstellers Bayard Taylor von Georg Heß aus New-York, der den Lesern dieser Zeitschrift vielleicht noch im Gedächtniß ist. Dadurch will ich jedoch nicht ausdrücken, daß unter den vielen anderen Porträtbüsten sich weiter keine befinde, welche der Erwähnung verdiene. J. W. Bailly aus Philadelphia erscheint in seiner Statue Washington's vor dem Gerichtsgebäude im unteren Theile der Stadt

(auf Chestnut St.) bedeutender, als in der in der Ausstellung befindlichen, für Venezuela bestimmten Reiterstatue des Antonio Guzman Blanco. Unter den vielen von J. H. Haseltine aus Rom eingesandten Werken ist mir nur eine unschöne Idealbüste, „Lucia di Lammermoor" betitelt, aufgefallen. Die zu Dutzenden vorhandenen Arbeiten von P. F. Connelly in Florenz gereichen ihrem Verfertiger nicht zu besonderem Ruhme. Auch die als Künstlerin berüchtigte Vinnie Ream ist insipid und unanziehend. Als Kuriosität sei zuletzt noch ein nicht gerade übles Relief, „Die blinde Jolanthe", von Frau Mary Goddard Este in Cincinnati erwähnt, welches dem lieben Publikum hauptsächlich deswegen imponirte, weil es in — Butter modellirt war, und deswegen auf Eis gehalten werden mußte!

Unter den südamerikanischen Skulpturen zeichnet sich besonders die Statue des Schauspielers João Gaetano, als Oscar, von Pinheiro Chaves in Rio de Janeiro, aus, ein übertrieben theatralisches Werk, das durch den unschönen Kopf des Dargestellten noch besonders unangenehm gemacht wird.

Um endlich auch den Gegenfüßlern gerecht zu werden, so muß hier noch die Gruppe „Lynkeus und Hypermnestra" von Summers aus Melbourne (Viktoria) in Australien, genannt werden. Ich thue dies mit um so größerem Vergnügen, da das Werk wirklich schön ist und zu den anziehendsten der Ausstellung gehörte. Der junge Künstler soll sich, wie mir mitgetheilt wird, jetzt in Rom befinden. Leider wird seine Gruppe wohl nur von den wenigsten Kunstfreunden beachtet worden sein, da dieselbe, statt in der Kunsthalle, im englischen Kolonialdepartement in der Haupthalle, mitten unter den Rohprodukten von Viktoria aufgestellt war.

Auch die Japanesen beanspruchen in ihrem äußerst interessanten, vortrefflichen Kataloge den Rang von Kunstwerken für ihre staunenswerth herrlichen Bronzesachen. Allerdings gehören diese Arbeiten jedenfalls mit ebenso viel und vielleicht mit noch größerem Rechte in die Kunstabtheilung, als z. B. viele der italienischen Skulpturen. Ich kann mich aber trotzdem hier nicht darauf einlassen. Nur so viel sei zum Schlusse noch bemerkt, daß der japanesische Katalog allen denen, welche sich für japanesische Kunst und Kunstindustrie interessiren, sehr zu empfehlen ist. Es ist äußerst lehrreich, das merkwürdige Volk sich hier selbst über seine Kunst (Malerei sowohl als Skulptur), seine Gartenkunst, seine Porzellan- und Lackwaarenindustrie aussprechen zu hören.

III. Architektur, reproduktive Künste 2c.

Unter den Baulichkeiten des Ausstellungsplatzes macht nur Memorial Hall Anspruch auf architektonische Schönheit. Da das Gebäude den Lesern dieser Zeitschrift aus der Abbildung bekannt ist, so bedarf es keiner nochmaligen Beschreibung. Die Halle macht übrigens nicht den großartigen Eindruck, den die Abbildung erwarten läßt. Ich glaube, die Hauptschuld daran trägt die allzu breite Terrasse mit ihren übergroßen Postamenten zu beiden Seiten der Treppe. Auch die Wucht der Pilz'schen „Pegassuse" verkleinert das Gebäude, wie ich schon früher bemerkte. Sodann wäre zu wünschen, daß die vielen Adler mit den gespreizten Flügeln auf den Eckpavillons durch einen passenderen Schmuck ersetzt würden. Dasselbe gilt von den mehr als gewöhnlichen Bildwerken, welche die Portale und die Kuppel verunzieren.

Von Bauwerken, welche nationale Stilarten illustriren, sind nur das japanesische Wohnhaus und das schwedische Schulhaus, beides natürlich Holzbauten, und allenfalls

noch die englischen Bauten zu erwähnen. Was sich von orientalischen Gebäuden fand, war von derselben Sorte, wie die französischen und deutschen Türken, welche darin zweifelhaften Mokka feil hielten.

Unter den Ausstellungen architektonischer Entwürfe ragte diejenige der Ver. Staaten zumal durch Quantität hervor. Die Bauthätigkeit hier zu Lande ist in den letzten Jahren, theilweise in Folge der großen Brände, eine sehr bedeutende gewesen. Erfreulich ist es, konstatiren zu können, daß sich unter den amerikanischen Architekten ein reges Streben kund giebt. Ihr Augenmerk ist dabei hauptsächlich auf das Malerische gerichtet, und daher kommt es wohl auch, daß die englische Gothik neueren Stils mit so großer Vorliebe und häufig mit großem Geschick geübt wird. Neben diesem Stil wird dann vorwiegend der Louvrestil gepflegt, in dem heutzutage alle Regierungsgebäude und viele der großen Geschäftshäuser gebaut werden. Römischen Stil zeigt fast nur ein einziger Entwurf von George B. Post für eine Sparbank in Williamsburgh, New-York. Den maurischen Stil vertritt der jüdische Tempel von H. Fernbach in New-York. An die schlimmsten Zeiten amerikanischer Kunst erinnert dagegen der Entwurf zu einem großen Hotel von Croff und Camp in Saratoga, New-York, der in Konception wie Ausführung gleich niederträchtig ist. Mit Uebergehung der englischen, französischen und österreichischen Ausstellungen sei hier nur noch eines Kuriosums in der spanischen Abtheilung gedacht, eines Monuments zu Ehren des Columbus, in Gestalt eines Rundbaues, dessen Kuppeldach durch einen Theil der Erdkugel mit aufgemalter kartographischer Darstellung der westlichen Hemisphäre gebildet wird.

Unter den reproduktiven Künsten war hauptsächlich die Chromolithographie stark vertreten, schwächer, sogar sehr schwach, der Kupferstich. Zu den interessantesten Erscheinungen in diesem Fache gehören natürlich die Radirungen von Unger, obgleich die getroffene Auswahl keine glückliche zu nennen ist. In der englischen Abtheilung ragen, neben den Werken von Arthur Evershed, kalte Nadel sowohl als Radirung, zumal die Arbeiten von Francis Seymour Haden hervor. Sein „Calais Pier", nach Turner, ist ein auch durch Größe ausgezeichnetes Prachtblatt. Die Arbeiten des englischen Radirklubs dagegen sind nicht zu loben, da sie äußerst trocken und nüchtern sind und eher fein ausgeführten Holzschnitten gleichen, als malerischen Radirungen. Die Radirungen nach Gegenständen des South-Kensington-Museums sind gleichfalls sehr interessant, obschon auch bei ihnen, freilich wohl mit Absicht, das malerische Element mehr in den Hintergrund tritt. Die Franzosen zeigen sich nicht so brillant in der Radirung, wie sie es mit leichter Mühe hätten thun können. Unter den Blättern von Lalanne, Flameng, Gaucherel, Rajon, Jacquemart, Debaines, A. Brunet stechen besonders die Blätter des Letzteren, nach Turner, hervor. Spanien hatte, neben einer Sammlung der Werke Goya's, auch eine Kollektion moderner Radirungen aufgelegt, Originale sowohl als Reproduktionen, unter der sich vieles Gute und manches Vortreffliche fand.

In den Ver. Staaten scheint sich endlich die Radirung ebenfalls Bahn brechen zu wollen. Außer den älteren, freilich nicht den wahren Charakter der Radirung zur Anschauung bringenden, Arbeiten von Geo. L. Brown, hatten wenigstens noch vier andere Künstler Arbeiten der Nadel ausgestellt, Peter Moran aus Philadelphia, Edwin Forbes aus New-York, Charles Volkmar aus Baltimore und S. J. Ferris aus Philadelphia. Unter diesen sind die Arbeiten von Moran, Thierstücke, bei weitem die besten. Die große Masse der Forbes'schen Arbeiten, 40 Stück Darstellungen aus dem Militärleben, leidet an

Einförmigkeit und Trockenheit. Doch sind auch unter ihnen einige recht schöne Stücke, so z. B. die beiden großen Blätter, welche eine Kavalleriecharge und einen Train im Moraste darstellen. Unter den Grabstichelarbeiten sind die Blätter von Durand zu nennen, die freilich schon der Vergangenheit angehören, unter den Mezzotinti die trefflichen Arbeiten von John Sartain in Philadelphia.

Für das Studium der Anfänge der Kunst bot die Ausstellung ebenfalls mancherlei interessantes Material, obgleich in einer Zerstreuung, die höchst ermüdend und zeitraubend war. Dahin gehören die Sammlung von industriellen Erzeugnissen der Indianer im Regierungsgebäude der Ver. Staaten, die reiche Sammlung alter indianischer Gefäße in der peruanischen Abtheilung und die betreffenden Gegenstände in den reichhaltigen Ausstellungen der englischen Kolonien.

Auch die berühmte Sammlung Castellani, die zum Verkauf herüber gebracht worden war, darf nicht vergessen werden. Außer durch schöne antike Skulpturfragmente aus späterer römischer Zeit, antike Bronzespiegel, Schmucksachen und ähnliche Dinge, brillirte sie namentlich durch ihre interessanten Majoliken und Fayencen, die mit maurischen Arbeiten anfangen und bis herunter in's 17. Jahrhundert reichen.

Ich wiederhole hier zum Schlusse, was ich schon mehrmals zu bemerken Gelegenheit hatte, daß dieser flüchtige Bericht keineswegs Anspruch auf Vollständigkeit erhebt. Den allgemeinen Eindruck aber, den die gesammte Kunstausstellung auf alle verständigen Besucher machte, glaube ich so ziemlich richtig wiedergegeben zu haben. Es ist der Eindruck der Enttäuschung, der Mißstimmung, des Unbehagens, hervorgebracht durch die sich einem überall aufdrängende Ueberzeugung, daß die meisten ausländischen Nationen noch heute der Meinung sind, auf dem Gebiete der Kunst sei für Amerika das Schlechteste immer noch gut genug. Daß sich unter dem vielen Schlechten manches Gute fand, ist aus diesem Berichte sattsam hervorgegangen. Daß unter dem Wust des Häßlichen noch manches Schöne unbeachtet geblieben sei, ist auch sehr wahrscheinlich. Daß endlich sogar die Mißstimmung manchmal dazu verleitet haben mag, hier und da eine Meinung herber zu formuliren, als es unter anderen Umständen der Fall gewesen sein würde, will ich ebenfalls nicht leugnen. Trotz alledem und alledem bleibt aber dennoch die Thatsache bestehen, daß sich in Sachen der Kunst die europäischen Nationen mit wenigen Ausnahmen auf der Weltausstellung zu Philadelphia blamirt haben! S. R. K.

Die Cosmaten-Familien.

Nach dem gegenwärtigen Stande der Kunstforschung sind die frühesten Spuren der von den Fesseln mittelalterlicher Tradition sich loslösenden Kunstbestrebungen in Italien auf dem Boden der mächtigen Handelsrepublik Amalfi zu suchen. Um das Jahr 1272 entstand die Kanzel im Dom von Ravello, mit der Porträtbüste der Sicligaita Rufula, das Werk des „Nicolaus de Bartholomeo Fogia(nus) Marmorarius". Im Jahre 1260 begann „Magister Nichola . . . . ." in Pisa die Skulpturen des Baptisteriums: zwei Kunstwerke von ganz außerordentlicher Bedeutung. Giotto fand bei seinem Auftreten in Rom (vor 1298) den eigenartig gebildeten und von ihm als Gehilfen verwendeten Pietro Cavallini. Die Mosaiken der Apsis von Santa Maria in Trastevere (1290), welche Vasari diesem Maler zuschreibt, zeigen ihn auf einer sehr achtbaren Höhe künstlerischen Vermögens. Seine Vorgänger und Lehrmeister sind die Cosmaten gewesen. Jenem Künstlerbiographen, welcher, beiläufig bemerkt, den Giovanni Pisano in Rom seine Studien machen läßt, (I, 277) noch unbekannt, ist diese Künstlerfamile erst von Agincourt und Cicognara in die Kunstgeschichte eingeführt worden. Crowe & Cavalcaselle widmen ihren Arbeiten eine umfängliche Besprechung.

Die Kunst der Cosmaten interessirt uns in doppelter Hinsicht, einmal im Hinblick auf die Verkommenheit der voraufgehenden bildnerischen Thätigkeit in Rom selbst, und dann im Zusammenhange mit der gleichzeitigen Entwickelung der Kunst im übrigen Italien. Die leider sehr verstreuten Werke der Cosmaten haben meines Erachtens ein größeres Anrecht auf Beachtung und eingehende Untersuchung, als die neuerdings in den Vordergrund gestellten und viel besprochenen Steinmetzarbeiten eines Gruamons und Guido da Como in Pistoja und Lucca aus dem 12. und 13. Jahrhundert.

Durch Monumentalinschriften sind wir über den Familienzusammenhang der Cosmaten hinlänglich aufgeklärt. Die höchste Entfaltung ihrer künstlerischen Thätigkeit gehört dem 13. Jahrhundert an. Es muß jedoch bemerkt werden, daß die Familienbenennung streng genommen eine willkürliche ist. Denn in vier bis fünf Generationen finden wir, wie Barbier de Montault nachgewiesen hat, nur einen, vielleicht zwei Meister, welche den Zunamen Cosmas führen. Diese gehören einer Gruppe von Künstlern an, welche man richtiger Familia Laurentii heißen sollte nach dem Haupte derselben, magister Laurentius pater Jacobi, dessen Thätigkeit in das Ende des 12. und in den Anfang des 13. Jahrhunderts fällt. Zieht man ferner in Betracht, daß die Mehrzahl der Werke ihrer Hand weniger Rom als den ziemlich entfernten Ortschaften Orvieto, Civitavecchia, Falleri, Subiaco, Anagni, Tivoli und Teremo angehören, so wird dadurch die Bedeutung dieser Künstlerfamilie für die Kunstgeschichte der Stadt Rom sehr eingeschränkt.

G. B. de Rossi theilt in seinem Bullettino di archeologia cristiana 1875, S. 110 ff. die Resultate eigener Forschungen mit über die Inschriften der gemeiniglich zu den Cosmaten gezählten Künstler in und um Rom. Mit dieser sehr schätzenswerthen Arbeit ist der kunstgeschichtlichen Forschung ein wesentlicher Dienst geleistet. Sie muß als Grundlage und Ausgangspunkt für weiter zu führende Untersuchungen auf dem Gebiete der Stilkritik betrachtet werden.

Wir geben im Folgenden eine gruppenweise Zusammenstellung der dort zuerst publicirten Materialien und unterscheiden darnach vier Künstlerfamilien.

Die erste geschlossene Gruppe bilden die Ranucii. Auf sie beziehen sich die Inschriften von Santa Maria del Castello in Corneto:

Ranucii Petrus lapidum non dogmate merus
Istud opus mire struxit quoque fecit optime.

Gleichfalls unter den Verzierungen der Façade:

+ NICOLAUS RANU
CII MAGISTER
ROMANUS
FECIT H.

Nicolaus und der „im Dogma der Plastik nicht unbewanderte" Petrus sind demnach Brüder und stammen aus Rom. Ihre Arbeiten an der Façade jener Kirche wurden im Jahre 1143 vollendet. In der Kirche zu Fondi steht an der Kanzel:

Tabula marmorea vitreis distincta lapillis
Doctoris studio sic est erecta Joannis
Romani genit(i) cognomine Nicolao.

Dazu kommt noch die Inschrift am Ambon der genannten Kirche von Corneto:

☧ MANVS MAGISTRI IOH'IS GVITTONIS CIVIS· R·(o) M·(a) N·(i)

Die Zusammengehörigkeit der Gruppe kann nicht zweifelhaft sein. Wir haben

1. Petrus et Nicolaus Ranucii, Romani (a. 1143).
2. Johannes (Nicolao Romano genitus) et Guitto (a. 1168).
3. Johannes Guittonis, civis Romanus (a. 1209).

Die zweite Gruppe bildet die Familie des Paulus marmorarius.

In Rom ist das Ciborium der Kirche von San Lorenzo fuori le mura im Jahr 1148 laut Inschrift von den Magistri Johannes, Petrus Angelus et Sasso, den Söhnen des Paulus marmorarius ausgeführt. Dieser muß also früher geblüht haben. Von der Hand eben derselben rührt das Ciborium von San Marco (1154) her, mit der Inschrift: PER MANUS IOHIS PETRI ANGELI ET SASSONIS FILIOR PAVLI. Auf ihn selbst wird die Inschrift bezogen werden müssen, welche im Casino Pius' IV. in den vatikanischen Gärten erhalten ist und nach dem Charakter der Schriftzüge spätestens dem Ende des 12. Jahrhunderts angehört:

+ NUNC OPERIS QUICQUID CHORUS ECCE NITET PRETIOSI
ARTIFICIS SCULTRIS COMSIT BONA DEXTPRA (*sic!*) PAVLI.

Aller Wahrscheinlichkeit nach stammt sie aus der alten vatikanischen Peterskirche.

Die dritte Gruppe bilden die Cosmaten, welche, wie schon erwähnt, vorwiegend außerhalb Rom thätig waren. Das Haupt der Familie scheint Laurentius pater Jacobi gewesen zu sein. Die Verbindung der einzelnen Glieder ist nach den in die Kunstgeschichte aufgenommenen Künstlerinschriften unschwer zusammenzustellen. Im 14. Jahrhundert verschwinden sie. Damals blühten in Rom die Vassaleti, eine Künstlerfamilie, von deren Existenz wir bisher keine Ahnung hatten, obwohl vielbewunderte Werke aus ihren Händen hervorgegangen sind. Aus der alten vatikanischen Basilika ist die Inschrift erhalten: opus magistri Vassaleti. Nach einer Pariser Handschrift fand sich im Kreuzgange des Lateran folgende Inschrift:

Nobilis et doctus hac Vassaletus in arte
Cum padre coepit opus quod solus perficit ipse.

Dieses ebenso zierliche wie imposante Monument muß vor 1250 entstanden sein, wenn es wahr ist, daß in dem nicht minder berühmten Kreuzgange von San Paolo fuori le mura, welcher nachweislich vor 1241 vollendet wurde, die Einfachheit des architektonischen Typus jenes Vorbildes durch manieristische Formen verdunkelt wird. In Anagni steht an der Kathedra von San Andrea (1263): VASALET' DE ROMA; am Kandelaber des dortigen Domes: VASSALETO ME FECIT; an dem Marmorlöwen vor dem Atrium von Santi Apostoli in Rom: + BASSALESTUS.

Ohne Familienzusammenhang sind folgende drei Künstler: Drudus de Trivio, Pasquale, 1123 in Santa Maria in Cosmedin in Rom thätig, und Ivo Magister, von welchem das Tabernakel von San Cosma e Damiano bei Vicovaro herrührt.

Jean Paul Richter.

Ueber Jacopo de' Barbarj und das Heller'sche Altarbild.

Entgegnung an Herrn Prof. Dr. Moriz Thausing.

Mit einem Lichtdruck.

Zahlreiche deutsche Zeitschriften und Tagesblätter haben meinen Studien über Jacopo de' Barbarj, den Meister mit dem Caduceus, und über das Heller'sche Altarbild von Dürer eingehende Besprechungen gewidmet. Essenwein, der Direktor des germanischen Museums in eben jener Stadt, welche Herr M. Thausing mit Recht als „klassischen Boden" bezeichnet, Lübke, Springer, Eisenmann, Bergau und mehrere andere Schriftsteller, deren Namen einen vollen Klang besitzen in der deutschen Kunstliteratur, haben meine erwähnten Arbeiten mit besonderem Wohlwollen besprochen, und für ihre sachgemäßen kritischen Bemerkungen bin ich diesen Männern gewiß nicht minder dankbar, als für die Worte der Anerkennung, welche sie meinen Studien zu Theil werden ließen. Nur der bereits genannte Herr Dr. Moriz Thausing, k. k. österreichischer Universitätsprofessor und Direktor der Albertina in Wien, hat in seiner Besprechung meiner Schriften, die er nicht bloß in der „Zeitschrift für bildende Kunst", sondern auch in einer abgesonderten Ausgabe als Pamphlet veröffentlichte, einen Ton angeschlagen, welcher in der literarischen Kritik selten vernommen wird und wie ein unvermuthetes Angriffssignal schrill erklang, so daß er die Aufmerksamkeit der betreffenden literarischen Kreise, in welchen Herr Thausing sein Flugblatt mit größter Liberalität ausgestreut, sofort auf sich zog. Wäre dieser Angriff nicht von einem Schriftsteller ausgegangen, welcher gerade in Sachen Dürer's mit Recht so wohl accreditirt ist, wie Herr Thausing, so hätte ich ihn kaum einer Entgegnung gewürdigt, weil die „Kritik" Thausing's von der Einleitung bis zur Unterschrift nur zu deutlich verräth, daß es dem Pamphletisten nicht um Dürer und nicht um den Meister mit dem Merkursstabe, sondern um seine eigene Person zu thun war; da aber ein Mann von der Bedeutung Thausing's mich in die Schranken gerufen hat, so halte ich mich für verpflichtet, ihm Rede zu stehen, obschon der Streit, wie gesagt, mit der Kunstforschung so gut wie nichts zu schaffen hat und mein gestrenger Kritiker offen heraussagt: „Mea res agitur!" Er hat die Besprechung meiner Arbeiten zu einem öffentlich verhandelten Prozesse „Thausing contra Ephrussi" gemacht; nun sage ich mit ihm nicht blos: „fiat voluntas", sondern auch „fiat justitia!"

Hört ein Uneingeweihter Herrn Thausing gegen mich donnern, so muß er glauben, daß meine bescheidenen Arbeiten über Jacopo de' Barbarj und über das Heller'sche Altarbild absolut keine neuen, von mir selbständig dargelegten Ergebnisse enthalten. Was insbesondere das letztere Kunstwerk anbelangt, so hätte ich, nach Thausing's Darstellung, nur seine eigene bezügliche Arbeit in dieser Zeitschrift (VI. Jahrgang, 1871) und das übrigens höchst schätzbare Buch geplündert, welches Thausing vor Kurzem dem großen Nürnberger Meister gewidmet hat. Zum Glück gilt auch vor dem literarischen Forum nicht „eines Mannes Rede" und die Fachgenossen „hören Beede". So sei es mir gestattet, den Anklagepunkten Thausing's Schritt für Schritt zu folgen und zu untersuchen, in wie fern sie begründet erscheinen!

Meine Arbeit über das Heller'sche Altarbild besteht — wie Jedermann, der sie gelesen, mir bezeugen muß — aus einigen einleitenden Worten, aus einer kurzen Lebensbeschreibung Heller's, aus einer Beschreibung des Bildes selbst, aus einer Aufzählung der Studien Dürer's,

welche sich auf dieses Werk beziehen; aus einer Besprechung der Briefe Dürer's an Heller, aus der von mir zum ersten Male unternommenen Uebersetzung derselben in's Französische, dann aus einigen urkundlichen Beilagen. Sehen wir nun Stück für Stück, was von alledem ich dem Dürerhorte Thausing's entnommen habe.

Meine Einleitung sei nur erwähnt, weil Thausing sie mißverstanden hat oder mißverstehen will. Seine Diatribe gegen mich hebt an mit den ironisirenden Worten: „Die bescheidene Vorrede Charles Ephrussi's lautet: „„aber all' diese Mühe will ich nicht anrechnen, um an's End' zu kommen, Euch und mir zu Ehren"" — — — — Mit diesem Citate aus dem Schreiben Dürer's an Heller habe ich, wie jeder Unbefangene mir zugeben muß, blos darauf hingewiesen, welchen Werth Dürer selbst auf das Werk legte, das zu besprechen ich unternommen; wenn nun Thausing das Citat als eine Anpreisung meiner Arbeit, meiner Mühe gegenüber dem Leser hinstellt, so ist das ein arges Mißverständniß, welches argwöhnischere Menschen als ich gar leicht für eine absichtliche Mißdeutung halten dürften.

Die Biographie Heller's, welche in einer Monographie über sein Bild füglich nicht fehlen durfte, habe ich der interessanten Arbeit des Herrn Otto Cornill entnommen, und diese Thatsache ist, mit den schönsten Jouaust'schen Typen gedruckt, in meiner Schrift auf Seite 3 klar zu lesen. Ein solches Citiren unter Beobachtung der herkömmlichen Förmlichkeiten kann Herr Thausing mir füglich nicht zum Vorwurf machen, da er sonst seine eigenen Schriften nicht hätte veröffentlichen dürfen; am wenigsten aber kann er sich durch dieses Citat in seinen geistigen Eigenthumsrechten beeinträchtigt finden, weil es einem anderen Autor und nicht ihm entstammt.

Die Beschreibung des Altarbildes, welche das zweite Kapitel meiner Schrift ausfüllt, habe ich nach dem Werke selbst, wie es heute im Saalhofe zu Frankfurt dasteht, mit aller Sorgfalt und Genauigkeit vorgenommen. Die Juvenel'sche Kopie des Mittelbildes und die beiden Originalflügel sind kein Eigenthum des Herrn Thausing, und Jeder mag sie nach Herzenslust studiren und beschreiben; die Thatsache aber, daß die Zusammenstellung des Werkes im Saalhofe den Bemühungen Thausing's zu danken sei, habe ich in meiner Schrift (S. 13) gewissenhaft angeführt. Dabei habe ich, wie ich nachträglich erfuhr, das Dürer-Monopol, das sich Herr Thausing beilegt, weit über Gebühr respektirt; denn an dem Zusammenstellen des Altarbildes haben die Herren Prestel und Cornill zum Mindesten einen ebenso großen Verdienstantheil wie Herr Thausing. Nur in einem Punkte bin ich daher meinem verehrten Gegner Dank schuldig: daß er, obschon er zuerst in der Lage war, das zusammengestellte Werk zu beschreiben, dies nicht gethan, sondern diese willkommene Arbeit mir, dem „Anfänger" hinterlassen hat. Herr Thausing behauptet zwar, daß bei mir nichts zu finden, als was er längst geschrieben; allein bei ihm wird man doch vergebens nach einer Beschreibung des Bildes suchen, da er nichts bringt, als einige allgemeine Andeutungen über die Komposition, einige Bemerkungen über das Kolorit und eine Abhandlung über das Zusammenstellen des Bildes.

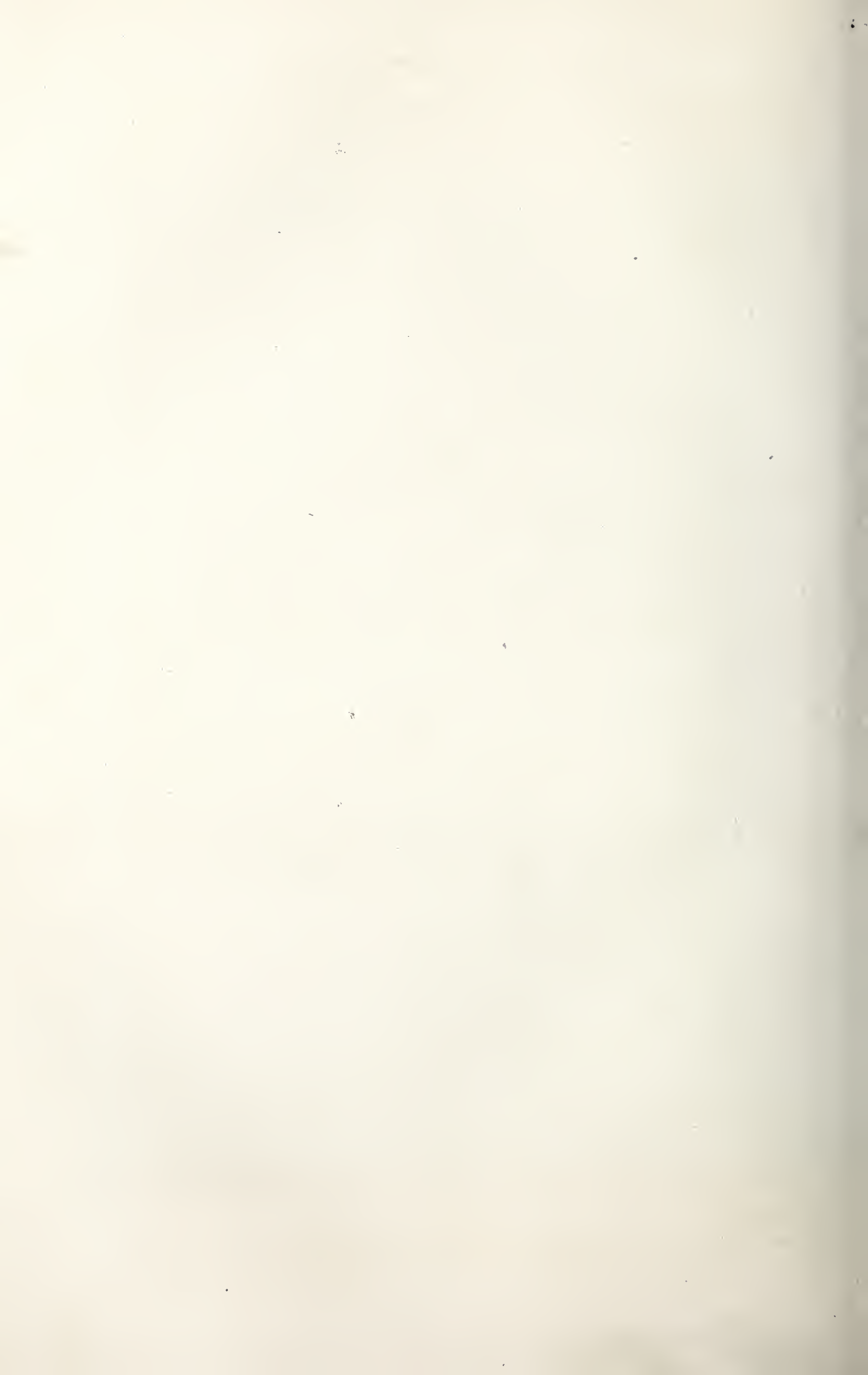
Die letzten Kapitel meiner Schrift, welche die Besprechung der Dürer'schen Briefe, deren Uebertragung in das Französische und den Anhang von acht Belegstücken enthalten, entgehen selbstverständlich der Anschuldigung des Herrn Thausing. Bei ihm ist weder in der Monographie vom Jahre 1871, noch in seinem Buche über Dürer irgend ein Kommentar zu der interessanten Korrespondenz Dürer's zu finden, noch auch, was sich von selbst versteht, die Uebersetzung in das Französische, noch endlich irgend eines der von mir beigebrachten Dokumente. Es sei blos bemerkt, daß ich mich für meine Uebersetzung der Briefe des von Campe veröffentlichten Wortlautes bediente und nur bezüglich der Interpunktion Thausing's Schrift: „Dürer's Briefe, Jahrbücher und Reime" benutzte, was ich mit gewohnter Gewissenhaftigkeit in einer Anmerkung auf Seite 26 meiner Arbeit ausdrücklich angab.

Es erübrigt nur noch der letzte und schwerste Anklagepunkt, welchen Thausing gegen mich vorbringt. In der Aufzählung der Dürer'schen Zeichnungen zum Altarbilde soll ich theils meinen verehrten Gegner einfach abgeschrieben, theils seinen Entdeckungen einige unbedeutende und sogar verdächtige Stücke beigefügt haben. Diesen Vorwurf wollen wir einmal bei Lichte besehen!



Kopf eines Engels von Dürer

Studie zum Heller'schen Altarblatt



Vorerst: habe ich jemals das Verdienst Thausing's verschwiegen, habe ich ihm jemals das Verdienst abgesprochen, den größten Theil dieser Zeichnungen gesammelt zu haben? Weit entfernt! Ausdrücklich habe ich auf Seite 14 meiner Schrift gesagt: „Der gelehrte Direktor der Albertina, Herr Thausing, erwähnt in seinem Werke über Dürer 15 dieser Zeichnungen, dann die mit der Feder gezeichnete Skizze in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand und den Apostelkopf aus dem britischen Museum zu London, welcher abgesehen von einigen leichten Veränderungen eine Wiederholung der Zeichnung Nr. 11 ist. Ich bringe hier alle diese Zeichnungen und füge vier Blätter hinzu: Die ganze Figur des Apostels Nr. 1, die schönste und bedeutendste der Studien; die Draperie, welche die Beine von Gott Vater verhüllt; eine theilweise in Wasserfarben angelegte Zeichnung aus der berühmten Sammlung des verstorbenen Firmin Didot, endlich den Apostelkopf aus dem Kupferstichkabinet zu Dresden, welcher mit Nr. 11 bei Thausing identisch ist." Mein Ankläger bemerkt, daß er das letztere Stück vor mir citirt habe. Dieser Umstand ist mir entgangen, und blos in diesem Punkte kann ich Herrn Thausing Recht geben.

Der Apostel in ganzer Figur ist, das kann unmöglich geleugnet werden, von mir gefunden worden. Herr Thausing freilich will mir nicht einmal das bescheidene Verdienst dieser Entdeckung gönnen und schreibt es Herrn Hulot als Besitzer der Zeichnung zu. Besteht aber die Aufgabe der Kunstforschung in etwas Anderem, als darin, die Kunstwerke und die auf dieselben bezüglichen Dokumente da aufzusuchen, wo sie sich befinden, sie zu erkennen, zu beschreiben und von ihnen wissenschaftlichen Gebrauch zu machen? Und was hat denn Herr Thausing jemals anderes gethan, als daß er die Stücke, welche er anführt, in den öffentlichen und Privatsammlungen aufgesucht und benutzt hat? Wenn Herr Thausing in Bezug auf das Studium Dürer's den Standpunkt festhalten will, den er mir gegenüber einnimmt, so mag er nur bei sich selber anfangen; dann hat nicht er sein Buch über Dürer geschrieben, sondern die unvergleichliche Sammlung von Dürer'schen Zeichnungen, deren Verwahrer zu sein er die Ehre hat und alle die anderen Dürerschätze, welche ihm zugänglich gemacht wurden.

Zur Charakterisirung der Methode, mit welcher Herr Thausing meine Schrift kritisirt, sei übrigens bemerkt, daß er in der von mir aufgefundenen Studie, um mein Verdienst zu verkleinern, blos eine einfache Draperie erblicken will, während Jedermann, der die Zeichnung ohne kleinliche Eifersüchtelei betrachtet, in derselben sofort jene ganze Figur erkennt, welche in der Gruppe der Apostel am meisten die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Den Kopf, die Hand, den Hirtenstab zu eskamotiren und die ganze Figur zu einer bloßen Gewandstudie zusammenschrumpfen zu lassen, ist ein verzweifelter Handstreich meines verehrten Kritikers, mit welchem er höchstens bei jenen Personen Erfolg erzielen kann, welche meine Schrift nicht zu Gesichte bekommen haben; alle anderen unbefangenen Fachgenossen können einen solchen Versuch, das Blatt zu verkleinern, nur belächeln.

Die Himmelfahrt Mariä, welche Herr Didot mir freundlichst zur Verfügung gestellt hat, fordert den Zorn des Herrn Thausing noch mehr heraus. Sie ist, so sagt er, zuvörderst von dem Altarbilde ganz verschieden. Wer sieht das nicht, und was soll die naive Bemerkung des Herrn Thausing? Indem ich das Didot'sche Blatt und den Dürer'schen Holzschnitt aus dem Leben der Jungfrau vom Jahre 1510 meiner Schrift beigab habe ich blos dem Leser das Material zu einer bequemen und höchst interessanten Vergleichung beider Kompositionen geben wollen; ob dies gar so unzweckmäßig und verdienstlos war, darüber wird jeder Unbefangene mit sich leicht im Reinen sein. Dann soll ich Herrn Thausing noch beweisen, daß das Didot'sche Blatt wirklich von Dürer herrührt, und dieser Beweis soll mir, so bemerkt mein verehrter Gegner, kaum gelingen können. Es ist allerdings leichter, in's Blaue hinein die Echtheit einer Handzeichnung zu bestreiten, als sie haarscharf darzuthun, falls nicht zufällig genaue Urkunden vorhanden sind, durch welche man den Beweis erbringen kann, und ich wäre deshalb in großer Verlegenheit, den von mir geforderten Beweis in einer für unseren Prozeß zureichenden Concludenz herzustellen, wenn nicht, wie das bei Prozessen so häufig geschieht, mein Gegner selbst mir das Beweisstück in die Hand gespielt hätte. In seinem Buche über Dürer (S. 254) führt er eine mit der Feder gezeichnete und mit dem Pinsel vollendete „Himmelfahrt Mariä"

aus dem Jahre 1503 an, welche sich im britischen Museum befindet, und es fällt ihm nicht ein, die Echtheit dieser Zeichnung zu bestreiten. Dieses Blatt aus dem britischen Museum ist aber ganz und gar nichts anderes, als eine schlechte Kopie der von mir beigebrachten „Himmelfahrt Mariä" aus der Sammlung des Herrn Didot; die Mache des ersteren Blattes ist grob, der Ton schwer und ordinär und das Datum 1503 ist offenbar nachträglich hinzugefügt worden. Wenn nun Herr Thausing nicht bezweifelt hat, daß das Blatt aus dem britischen Museum von Dürer herrühre, so kann er um so weniger bestreiten, daß das Original dieses Blattes, nämlich die von mir beigebrachte Zeichnung, echt sei, und einen klassischeren Zeugen in Bezug auf die Echtheit eines Dürer'schen Blattes, als den unbefangenen Herrn Thausing hätte ich gar nicht finden können. Dies sage ich auch heute noch, wo ihm etwas derart Menschliches passirt ist, daß er eine Kopie nach Dürer für ein Original des Meisters ansah, obschon die Kopie so schlecht ist, daß sie auch ein ungeübtes Auge kaum zu täuschen vermöchte. Ich sehe voraus, daß mein verehrter Gegner sich gegen die Herabsetzung des Blattes aus dem britischen Museum gewaltig sträuben wird; allein er möge bei allen Sachkennern und vor Allem bei dem Direktor des britischen Museums selbst Umfrage halten. Sicherlich wird Keiner ein Hehl daraus machen, daß das Blatt des Herrn Didot in der That das Original und das des britischen Museums blos eine schlechte Kopie desselben ist.

Ein ähnliches Unglück ist Herrn Thausing bezüglich der Gewandstudie widerfahren, welche auf dem oberen Theile der 22. Tafel meines Buches reproducirt ist, und die er durchaus nicht als Studie zum Heller'schen Altarbilde anerkennt, sondern für das Blatt „Die Krönung Mariä durch zwei Engel" vom Jahre 1518 (B. 39) vindicirt. Auch hierin hat er seine Widerlegung selbst übernommen. Er bemerkt nämlich in seinem Pamphlet wörtlich: „Diese beiden Draperiestudien befinden sich in der Albertina auf einem Karton; beide sind Draperien von Knieen einer sitzenden Figur, ein wenig links hin gewendet; beide sind von gleicher Ausführung und offenbar auch nahezu gleichzeitig." Einige Zeilen weiter sagt Herr Thausing, indem er eine Stelle seines unfehlbaren Dürer-Buches citirt: „Ebenso ungünstig wie die gemalten Madonnen aus jenen Jahren, erscheinen auch die in Kupfer gestochenen. Die anmuthigste darunter, Maria von zwei Engeln gekrönt, von 1518 (B. 39), ist noch nach älteren Vorstudien gemacht; wenigstens stammt die schöne Pinselzeichnung zur Drapirung ihrer Kniee in der Albertina bereits aus dem Jahre 1508; sie ist auf grünem Grunde mit derselben Sorgfalt ausgeführt, wie die gleichzeitige Studie zu dem Himmelfahrtsbilde." Thausing erkennt also an, daß die fragliche Draperie aus dem Jahre 1508, somit aus derselben Zeit, in welcher Dürer an dem Heller'schen Altarbilde arbeitete, stammt, und daß sie mit derselben Sorgfalt, in derselben Art und auf demselben Papier ausgeführt und in derselben Weise angelegt ist, wie die Draperie Nr. 4. Ist aber dies der Fall, so begreife ich nicht, warum Herr Thausing durchaus behaupten will, daß Dürer im Jahre 1508 eine Studie gemacht haben soll, um sie erst zehn Jahre später(!) zu benutzen. Ist es da nicht natürlicher, anzunehmen, daß diese beiden Studien, welche — das darf nicht übersehen werden — gleichzeitig entstanden sind, für dasselbe Bild angefertigt wurden? Dafür sprechen die Studien selbst, da der Faltenwurf bei beiden nahezu der gleiche ist und sich blos darin unterscheidet, daß die Falten, die auf dem einen Blatte das rechte Knie bedecken, auf dem andern sich über das linke legen. Uebrigens hat Dürer mehr als einmal zwei Studien für dieselbe Figur angefertigt. So besitzen wir zwei sehr wenig verschiedene Studien zum Apostel Nr. 8: die eine in der Albertina, welche Herrn Thausing natürlich geläufig ist, die andere im britischen Museum, welche er anführt, ohne ihre Bestimmung genau zu kennen.

Mein gelehrter Gegner verfährt in seiner Kritik des von mir beigebrachten Porträts von Dürer in ganzer Figur aus der Sammlung Hulot, welche derzeit bekanntlich dem Berliner Kupferstichcabinet einverleibt ist, mit noch geringerer Logik, als bei dem vorhergehenden Blatte. Im Jahre 1871 hatte er es als unzweifelhaft echt anerkannt (vergl. Zeitschrift für bildende Kunst, Jahrgang VI, Seite 97, Nr. 5). Heute will er es für apokryph erklären, obschon er das Blatt seit jener Zeit gar nicht wieder gesehen hat. Die Gründe für diese plötzliche Wandlung in der Ansicht des Herrn Thausing bleibt er schuldig, und so bleibt uns nichts übrig, als voll Erstaunens auszurufen: „Quantum mutatus ab illo!"

Im Vorstehenden glaube ich die Angriffe des Herrn Thausing bezüglich des Heller'schen Altarbildes vollständig widerlegt zu haben; nun sei mir gestattet, den Streitpunkt in einigen Worten zusammenzufassen. Thausing hat im 6. Jahrgange dieser Zeitschrift vom Jahre 1871 dem Heller'schen Altarbilde 8½ Seiten Text und 3 Illustrationen gewidmet; ich meinerseits glaubte, daß die Himmelfahrt Mariä vom Jahre 1508 eine ausgeführtere Arbeit, eine abgesonderte Monographie und eine Vereinigung aller Studien und Urkunden, welche sich direkt oder indirekt auf diese große Composition Dürer's beziehen, verdiene. So bin ich dahin gelangt, über diesen Gegenstand auf Grundlage der bestehenden Vorarbeiten einen Essay zu schreiben, welcher eine gewisse Vollständigkeit anstrebt und 25 facsimilirte Kopien von Zeichnungen enthält, die sich auf das Dürer'sche Triptychon beziehen. War dies eine gar so gewaltige Missethat? Ist es etwa nicht wünschenswerth, daß auf ähnliche Weise bezüglich aller Meisterwerke der bildenden Kunst die vorhandenen Studien und Documente, welche oft weit zerstreut sind, gesammelt und den Kunstfreunden in einer zusammenhängenden, übersichtlichen Darstellung zur bequemen Benutzung geboten werden? Oder sind die Monographien dieser Art, namentlich wo es sich um zu Grunde gegangene Kunstwerke handelt, gar so häufig, daß Arbeiten, welche einen großen Aufwand von Mühe und Kosten erheischen, für die Kunstforschung als werthlos angesehen werden können und daß man, nach Art des Herrn Thausing, auch nur die Kunstliebhaber von solchen Unternehmungen soll zurückschrecken dürfen? Die Antwort auf diese Fragen überlasse ich getrost jenen Fachgenossen, welche dem Streite zwischen Herrn Thausing und mir Beachtung geschenkt haben.

* * *

Ich gehe nun zu den Verdächtigungen über, die Herr Thausing hinsichtlich der Analogie unserer beiderseitigen Schlußfolgerungen über die Beziehungen zwischen Jacopo de' Barbarj und Dürer gegen mich ausstreut. Vor Allem sei festgestellt, daß mein gelehrter Gegner, so gut wie ich, als Ausgangspunkt seiner Ausführungen jene Stelle der Vorrede zur Abhandlung Dürer's über die Proportionen des menschlichen Körpers genommen hat, welche zuerst von Zahn (Jahrbücher für Kunstwissenschaft 1868, Heft I, Seite 14) an's Licht gezogen wurde, dann die weibliche Figur mit den proportionalen Eintheilungen von 1500, die Herr Haußmann nachgewiesen hat. (Vgl. B. Haußmann: „Albrecht Dürer's Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte und Zeichnungen unter besonderer Berücksichtigung der daran verwendeten Papiere und Wasserzeichen", Seite 112, No. 158). Diese beiden Publicationen waren Gemeingut der Kunstforschung geworden und gehörten mir nicht minder, als Herrn Thausing. Auch hat er, so gut wie ich, in der schönen Abhandlung von Grimm („Ueber Künstler und Kunstwerke. Albrecht Dürer in Venedig" I, Seite 133 ff.) die ersten Grundlagen zur Discussion der Beziehungen zwischen Jacopo de' Barbarj und Dürer gefunden. Wie Herr Thausing behaupten kann, daß meine Ausführungen ein Plagiat der seinigen seien, ist mir sonach ganz unverständlich. Da er aber in ganz minutuöse Einzelheiten eingeht und die Frage zu Persönlichkeiten zuspitzt, so muß ich ihm zu meinem Bedauern auch auf dieses heikle Gebiet folgen, um seine Angriffe nach Gebühr zurückzuweisen.

Meine Arbeit über Jacopo de' Barbarj war schon im Dezember 1875, zu einer Zeit, wo mir das Dürer-Buch des Hrn. Thausing noch ganz unbekannt war, gedruckt und sollte der Oeffentlichkeit übergeben werden, als der Herausgeber der Gazette des beaux-arts die Arbeit für seine Zeitschrift von mir verlangte. Dieselbe wurde sofort nach dem von Jouaust gedruckten Texte für die Gazette des beaux-arts wiedergedruckt und sollte im Hefte vom 1. Januar 1876 erscheinen. Die Redaction der Gazette des beaux-arts mußte aber, da gerade das Michel Angelo-Fest gefeiert wurde, im Interesse der Actualität das ganze Heft einer Reihe von Studien über Michel Angelo einräumen, und so konnte meine Arbeit erst im Hefte vom 1. Februar 1876 veröffentlicht werden. In üblicher Weise mußte ich der Gazette des beaux-arts gestatten, meine Arbeit in ihren Spalten früher zu veröffentlichen, als ich sie in Buchform herausgab. Die Ausgabe meiner Studie aber kam unmittelbar nach der Veröffentlichung derselben in der Gazette des beaux-arts. Da die Arbeit bereits im Dezember von Jouaust gedruckt worden

war, so war es mir sogar unmöglich, in derselben — wie dies gewöhnlich geschieht — zu erwähnen, daß sie bereits in der Gazette des beaux-arts abgedruckt worden sei. Die Zusammenstellung dieser Daten wird sicherlich genügen, um den Angriff des Hrn. Thausing zu widerlegen; ich kann jedoch nicht umhin, zu bemerken, daß dieselben dem Hrn. Thausing schon früher kaum unbekannt geblieben sein dürften, und daß er sonach seine Vorwürfe wohl nicht im guten Glauben gegen mich gerichtet hat. Denn die gemeinsamen Freunde, von welchen er in seinem Pamphlete spricht, haben ihn ohne Zweifel über diesen Punkt vollständig aufgeklärt, und die Verdächtigungen, welche er absichtlich in die Form von Zweifeln gekleidet hat, sind unbestreitbar mehr der Ausdruck eines affectirten, als eines wirklichen Mißtrauens. Dieses Mißtrauen führt Hrn. Thausing schließlich soweit, daß er in der kurzen Anmerkung in meiner Schrift über den Meister mit dem Caduceus: „Wir nehmen uns vor, nächstens die Wichtigkeit der Stellung Wolgemut's gegen das Ende des 15. Jahrhunderts zu studiren und festzustellen, daß der Künstler in Kupfer gestochen hat" — den Versuch eines künftigen Plagiates erblicken will, indem er sich anstellt, zu glauben, daß wir ihm entlehnen wollen, was er bezüglich Wolgemut's veröffentlicht hat. Herr Thausing seufzt und jammert über die Mühe, die ihm Wolgemut bereitet hat und daß jetzt, wo er zur Kenntniß der Wahrheit gelangt sein will, „ein Anfänger daher kommt und leichten Sinnes eine Zeile in die Welt wirft, die eventuell über die Priorität der Errungenschaft täuschen könnte". Hr. Thausing mag sich beruhigen: weit entfernt, seine Ansicht über Wolgemut als Kupferstecher zu theilen, muß ich ihm vielmehr sagen, daß ich zu Schlußfolgerungen gelangt bin, die den seinigen geradezu entgegengesetzt sind. Es ist wahr, daß ich anfänglich durch die Ausführungen Sotzmann's zu der Ansicht gebracht wurde, daß Michel Wolgemut in Kupfer gestochen habe; nach einer reiflicheren Prüfung der Frage aber und namentlich nach näherem Studium des Thausing'schen Dürer-Buches habe ich meine Meinung gänzlich geändert. Auf die Gefahr hin, eines rascher Meinungswechsels geziehen zu werden, nehme ich heute keinen Anstand, auszusprechen, daß nach meiner Ansicht Wolgemut niemals in Kupfer gestochen hat, und hoffe dies an anderer Stelle zu beweisen.

* * *

Was bleibt nun von all' den furchtbaren Anschuldigungen des Hrn. Thausing übrig? Nichts, als daß ich vergessen habe, anzuführen, daß der Kopf des Apostels von ihm citirt worden ist. Ich bin also schuldig, der Ansicht gewesen zu sein, daß ich vier neue Studien von Dürer zum Heller'schen Altarbilde entdeckt habe, während es in Wahrheit blos drei sind. Um dieses Verbrechen zu sühnen und Hrn. Thausing die Genugthuung zu geben, welche er verdient, konnte ich nichts Besseres thun, als eine neue unbekannte Studie von Dürer für das Heller'sche Triptychon herbeischaffen. Da ist sie: ein reizender kleiner Engelskopf auf bläulichem Papier mit dem Pinsel gearbeitet und mit aufgesetzten weißen Lichtern ganz in derselben Weise wie die anderen Studien zur Himmelfahrt. Man findet diesen Kopf, den die Leser in Lichtdruck beigegeben sehen, in der Gruppe des Engelschores zur Rechten des Sohnes Gottes, und die Studie habe ich in dem britischen Museum entdeckt, welches so reich ist an Werken Dürer's und welches Hr. Thausing viel zu sehr vernachlässigt zu haben scheint.

* * *

Gegenüber den maßlosen Ausfällen persönlicher Natur, welche das Thausing'sche Flugblatt gegen mich enthält, sei mir zum Schlusse gestattet, mit einigen Worten das Motiv der „Kritik" meines Gegners zu beleuchten. Ein spezielles Motiv muß im vorliegenden Falle angenommen werden, da weder in Deutschland, noch in England, noch in Frankreich, obgleich in diesen Ländern die Arbeiten Thausing's wohl bekannt sind, jemand Anderem, als eben meinem geschätzten Gegner, der Verdacht oder gar die Gewißheit eines Plagiates auf meiner Seite gekommen ist. Dieses Motiv herauszufinden, ist auch nicht schwer; gleich einem Leitmotive Richard Wagner's begleitet es bei Thausing mein jedesmaliges Auftreten auf einem Gebiete der Kunstforschung,

welches auch er sich zur Bearbeitung erkoren. Am stärksten ertönt das Plagiatmotiv natürlich dann, wenn Herr Thausing sich heimlich eingestehen muß, daß er geirrt habe, daß ihm etwas entgangen sei, oder daß von jemand Anderem etwas Neues gefunden wurde. Handelt es sich vollends um Albrecht Dürer, so kommt Herr Thausing in solchen Fällen ganz außer sich. Weil er die Dürerschätze der Albertina unter seiner Obhut zu halten das Glück hat; weil er den Nürnberger Meister mit einem Eifer und einem Erfolge erforscht hat, den zu bestreiten Niemandem eingefallen ist; weil er schließlich ein Buch über denselben veröffentlicht hat, das in der That geeignet ist, das Andenken des Meisters und die Erkenntniß seiner Werke zu verallgemeinern und zu verlebendigen: so glaubt Thausing seinen Helden förmlich gepachtet zu haben, und er betrachtet ihn als eine Domäne, die zu bebauen und zu genießen nur ihm zusteht. Er liegt vor Allem, was mit dem Monogramme AD gezeichnet ist, auf der Lauer, wie der Drache vor den Schätzen der Hesperiden und wer die Hände nach ihnen auszustrecken wagt, dem ruft er, wie mir, ein dräuendes „Cave!“ zu. Allein ich scheue seine Drohungen so wenig wie seine Angriffe, und vollends läßt es mich kalt, wenn Thausing darüber jammert, daß „die Zeitungen von Paris bis Augsburg und von Augsburg bis Wien seit geraumer Zeit von dem Ruhme Charles Ephrussi's widerhallen“ — eine Bemerkung, bei welcher man unwillkürlich denkt: „Inde irae!“ Herr Thausing möge es sich ein für alle Mal gesagt sein lassen, daß es allerdings nur einen Dürer gibt, aber keineswegs auch nur einen Propheten desselben und am allerwenigsten einen allwissenden, unfehlbaren; daher werde ich, da ich Niemandem, selbst nicht Herrn Thausing, das Recht zugestehe, in Sachen Dürer's ex cathedra zu sprechen und jede Debatte, jede Forschung mit einem „Αὐτὸς ἔφα“ abzuschneiden, mir erlauben, nach wie vor meine bescheidenen Studien über Albrecht Dürer fortzusetzen. Weder mit diesem großen Meister, noch mit Wolgemut, noch mit Jacopo de' Barbarj, noch auch mit den Irrthümern*) und Außerachtlassungen Thausing's hinsichtlich dieser Künstler bin ich zu Rande gelangt!

Paris, im Juli 1877.

Charles Ephrussi.

*) Vergl. in dieser Beziehung meinen ersten Aufsatz über die Zeichnungen von Dürer in der „Gazette des beaux-arts“ vom 1. Juni 1877.



Kunstliteratur.

Geschichte der k. k. Akademie der bildenden Künste. Festschrift zur Eröffnung des neuen Akademie-Gebäudes von Carl von Lützow. Mit Stichen und Radirungen von H. Bültemeyer, E. Doby, L. Jacoby, V. Jasper, J. Klaus, A. Pfründer, J. Sonnenleiter, W. Unger und Holzschnitten, gezeichnet von H. Bültemeyer und J. Schönbrunner, ausgeführt von Günther, Grois und Rücker. Wien, C. Gerold's Sohn, 1877. X u. 194 S. 4.

Das siebzehnte Jahrhundert war in Frankreich, das achtzehnte in Deutschland das Zeitalter der staatlichen Centralisation. Große Minister dort, große Souveraine hier sahen die Aufgabe des Staates darin, nicht bloß auf politischem und volkswirthschaftlichem, sondern auch auf literarischem, wissenschaftlichem und künstlerischem Gebiete Mittelpunkte zu schaffen. Die Gründung der Académie française gab der Sprache und Literatur, die der Akademie der Wissenschaften der wissenschaftlichen Forschung, die der Akademie der Künste (1688 durch Lebrun) der Pflege der Kunst ein staatliches Centrum. Dieselben wurden in Deutschland, dem Nationalcharakter entsprechend, zunächst durch Privatvereinigungen nachgeahmt; die erste Kunstschule in Deutschland wurde durch einen Privatmann, Sandrart in Nürnberg, 1662 eröffnet. Allmählich rief das von Ludwig XIV. gegebene Beispiel, Leitung und Pflege aller im Lande vorhandenen materiellen und geistigen Kräfte in der Hand der Regierung zu einigen, auch bei den Fürsten des Reichs und ihrem Oberhaupt, dem Kaiser, Wetteifer hervor. Patrioten wie Leibnitz, der „keine Worte fand, seinen Schmerz über den ewigen Verlust Straßburgs auszudrücken", eiferten zwar gegen die Nachäffung der Franzosen in Mode und Tracht, stellten aber die unermüdliche Sorgfalt der französischen Staatsgewalt für Größe nach außen und Blüthe nach innen, für Sprache, Wissenschaft, Kunst als leuchtendes Vorbild den deutschen Höfen auf. Der große Kurfürst in Brandenburg, Kaiser Karl IV. in den habsburg'schen Erblanden strebten die Colbert'schen Reformen des Handels und der Gewerbe in ihren Ländern einzuführen. Leibnitzen's Freundin, die Großmutter Friedrich's des Großen, die geistreiche Königin Sophie Charlotte, setzte die Gründung der Berliner Akademie der Wissenschaften nach Pariser Muster durch. In Wien wurde, nach manchen vorangegangenen aber wieder aufgegebenen Versuchen unter Leopold I. (1692) und Josef I. (1704), unter Kaiser Karl VI. die erste, noch heute bestehende Akademie der bildenden Künste 1726 nach den Statuten der Pariser Académie des beaux-arts organisirt.

Die bis jetzt anderthalb Jahrhunderte umfassende Geschichte der letzteren bildet den Gegenstand obiger ebenso sorgfältig quellengemäß abgefaßten wie äußerlich prachtvoll, ihrer Bestimmung würdig, ausgestatteten Festschrift. Aeußeren Anlaß zu derselben bot die in diesem Jahre erfolgte Verlegung der Akademie in das für dieselbe durch Hansen aufgeführte monumentale Gebäude, nachdem sie bisher seit ihrem Bestand, einem heimatlosen Odysseus gleich, hatte von Haus zu Haus wandern, ja sogar aus Mangel an Obdach mitunter Jahre lang feiern müssen. Zugleich mit derselben erfolgte zwar keine abermalige Reorganisation, dergleichen die Akademie seit 1848 dreimal, seit ihrer Gründung überhaupt achtmal erfahren, aber doch eine neue Studienordnung für die Schüler derselben. Als Abschluß der vergangenen und Vorbote der künftigen Aera aber veranstaltete die Akademie in den neuen Räumlichkeiten die in dieser Zeitschrift bereits eingehend be-

sprochene historische Ausstellung aller zugänglichen Werke von Künstlern, welche derselben seit ihrer Begründung, hauptsächlich während des letzten Jahrhunderts ihres Bestehens, sei es als Lehrer, als Schüler oder als freigewählte Mitglieder, angehört haben.

Festschrift und Ausstellung ergänzen sich gegenseitig. Zählt jene die äußeren Schicksale der Akademie, Namen und Werke der an derselben beschäftigten und aus ihr hervorgegangenen Künstler und Kunstrichtungen auf, so lieferte die letztere durch die chronologische Anordnung der Kunstwerke, deren gemeinsame Schulcharaktere wie geologische Schichten aufeinander folgen, die anschaulichste Illustration dazu. Um die Verbindung zwischen beiden noch inniger darzustellen, hat der Verfasser der Festschrift einige charakteristische Kunstwerke, sowie die Bildnisse einiger der bedeutendsten an der Akademie wirksamen oder um dieselbe verdienten Persönlichkeiten in seinen Text aufgenommen.*)

Der Gründung der Akademie durch den Staat ging ein Versuch voraus, ähnlich wie in Nürnberg, eine Akademie der Künste durch einen Privatmann zu schaffen. Urheber des Projekts war ein in Italien gebildeter Wälschtiroler, als Maler Schüler Carlo Loth's, aber zugleich als Bildhauer, Architekt, Ingenieur und Dekorateur ausgezeichnet, der seinen Namen, Peter Strudel, auf sein Wohnhaus, den noch heute bestehenden „Strudelhof" vererbt hat, in welchem durch ihn die bildende Kunst ihre erste bleibende Stätte fand. Allerdings nur auf kurze Zeit; denn Strudel's Kunstschule, zu seinen Lebzeiten außerordentlich besucht, erlosch schon mit seinem am 4. Okt. 1714 erfolgten Tode.

An seiner Stelle nahm wenige Jahre darauf die kaiserliche Regierung den Kunstunterricht in die Hand. Kaiser Karl VI. war ein kunstsinniger Regent, der, wie bekannt, in der Musik so gründliche Kenntnisse besaß, daß er, wie sein Hofkapellmeister Fux zu rühmen pflegte, „alle Tage hätte Kapellmeister werden können". Charakteristisch genug für die Regierungszeit des Herrschers, dessen Lieblingswunsch die Herstellung einer ostindischen Handelscompagnie in Ostende blieb, war es die „Hofkammer", das damalige Finanzministerium, von welcher der Antrag auf „Restabilirung" der Strudel'schen Kunstakademie ausging, weil die Kunst bei andern Nationen „zu nicht geringer Aufnahme ihres commercij prakticirt werde". Der Exporthandel, welchen Holland mit seinen Kunsterzeugnissen trieb, mochte den niederländischen Räthen des Kaisers als Muster vorgeschwebt haben. Thatsache ist, daß an die Spitze des neugegründeten Kunstinstituts ein Holländer gestellt wurde.

Die Erblande des Kaisers reichten nach zwei Weltgegenden hin in Gebiete hinein, welche seit lange ein selbständiges, um jene Zeit insbesondere ein außerordentlich rege arbeitendes Kunstleben besaßen, während im deutschen Kern derselben einheimisches Kunstleben höchstens bei den talentvollen Holzschnitzern Tirols zu finden war. Kein Wunder daher, daß italienische Einflüsse von Süden und niederländische von Westen zusammenwirkten, dem Kunstleben der Erbstaaten und insbesondere Wiens ein kosmopolitisches Gepräge aufzudrücken. Eine nationale Kunst, wie sie unter Lebrun's Einfluß sich aus dem Schooße der Pariser Kunstschule entwickelte, fand an dem halbspanischen Kaiserhof, in dem weltstädtischen Durchkreuzungspunkt eines vielsprachigen Reichs keinen günstigen Untergrund. Wenn die Geschichte der französischen Akademie im Wesentlichen zugleich die der französischen Kunst enthält, so fehlt viel, daß von der Geschichte der kaiserlichen Akademie in Bezug auf die Entwicklung der deutschen Kunst das Gleiche gesagt werden könnte.

Ebensowenig läßt sich der erste Direktor des Kunstinstituts dem Urheber der Statuten des Pariser vergleichen. Schöpfer des Letzteren war Lebrun, und die Spuren des klassischen Geistes, den er der Akademie einhauchte, sind heute noch nicht verwischt. Der Holländer Jakob van Schüppen, auf französischem Boden geboren und gebildet, war als Künstler nicht unbedeutend, bewandert in Allem, was in der Kunst gelehrt und gelernt werden kann und neben der praktischen Schulung auch theoretisch gebildet, aber nichts weniger als ein Geist, welcher der Schule

---

*) Mit Bewilligung des Professoren-Collegiums der k. k. Akademie sind zwei Beispiele dieser Illustrationen dem vorliegenden Aufsatze beigegeben: W. Unger's Radirung nach P. Krafft's „Einzug des Kaisers Franz" und eine von J. Schönbrunner gezeichnete Schlußvignette mit dem Josephsdenkmal von Zauner.

einen bleibenden Stempel vererben konnte. Die Einrichtung der Akademie, als Unterrichtsanstalt angesehen, konnte für damalige Zeiten als musterhaft gelten. Die Anstalt umfaßte alle Zweige der bildenden Kunst, seit dem J. 1727 auch eine Kupferstecherschule; der Künstler selbst hielt Vorträge über den theoretischen Theil der bildenden Kunst, bei welchen er sich des damals berühmtesten Werkes, der Reflexions critiques sur la poésie et la peinture vom Abbé Dubos als Leitfaden bedient zu haben scheint, und vom J. 1735 an wurden auf seinen Betrieb sogar anatomische Demonstrationen an der Akademie (um mehrere Jahre früher als an der Universität) vorgenommen. Unter den Schülern der Akademie, die zum Theil aus weiter Ferne, sogar aus Amerika, zusammengekommen waren, befand sich der spätere Lehrer Winckelmann's, Goethe's und Seume's, Adam Friedrich Oeser (geb. in Preßburg den 18. Febr. 1717), der im J. 1735 einen Preis an der Akademie gewann, aber durch seine eifersüchtigen Mitschüler verdrängt, sogar am Leben bedroht, nach Dresden übersiedelte, wo er berühmt geworden und sein Wiener Ursprung in Vergessenheit gerathen ist.

Oeser ist das erste Beispiel jener Emigration Wiener Kunsteleven, die sich im weiteren Verlauf des Bestandes der Akademie zu verschiedenen Zeiten wiederholt und dieselbe nicht nur um den Ruhm einer Reihe glänzender Schülernamen, sondern gelegentlich in den Verruf gebracht hat, aufstrebenden und bedeutend gewordenen Richtungen der Kunst, darunter solchen, welche den Stolz der deutschen Nation ausmachen, gegenüber sich gleichgiltig oder gar feindselig verhalten zu haben. Vorliegende Geschichte der Akademie beweist, daß von einer solchen in Oeser's Fall zwar nicht, in späteren Fällen, wie bei dem Conflikte Overbeck's und seiner Gesinnungsgenossen mit den akademischen Behörden, höchstens in dem Sinne die Rede sein kann, wie auch zwischen Carstens und der Kopenhagener Akademie ein Konflikt stattfand, der zu des Ersteren Ausschließung führte. Dennoch läßt sich nicht leugnen, daß in der Wahl ihres ersten Vorstandes gleichsam prophetisch das Loos angedeutet lag, welches die junge Anstalt durch ihre Laufbahn begleiten sollte: von der Entwickelung einer selbständigen und nationalen Kunst abseits zu stehen, in der Geschichte der Kunst eine getreu überliefernde, nicht aber die führende Stellung einzunehmen.

Dieser Mangel innerer Beseelung zeigte sich gleich nach dem Tode van Schüppen's (1751). Der von dem wackeren Manne künstlich belebte Organismus der Schule gerieth nicht nur äußerlich, da ihr die nöthigen Räumlichkeiten versagt blieben, sondern auch innerlich derart in's Stocken, daß der Lehrkörper die Berufung des bedeutendsten damaligen Künstlers, des genialen Anton Maulpertsch aus dem Grunde ablehnte, weil sein „allzukühner ungebundener Geist“ den Schülern „schädlich“ sein könnte! Dafür erstand außer und neben der hohl gewordenen Akademie unter der glücklichen Hand eines geistreichen Künstlers und eines kunstsinnigen Kanzlers ein jüngeres, vom Hauche der Neuzeit beschwingtes Institut, welches dieselbe zu verdrängen und bald durch völlige Verschmelzung zu beerben bestimmt war.

Dieses Institut war die „k. k. Kupferstecherakademie“, die von Maria Theresia auf Betrieb des Fürsten Kaunitz nach dem Plane des berühmten, 1766 von Paris zurückgekehrten Kupferstechers Jakob Schmutzer am 10. Nov. 1766 gegründet und bei der Reorganisirung der alten Akademie im J. 1772 mit derselben vereinigt wurde. Dieselbe hatte hauptsächlich in Folge der vorwiegenden Lehrerthätigkeit Schmutzer's „Riesenfortschritte“ gemacht und der alten Akademie, die unter der Leitung eines Landsmannes und Schülers van Schüppen's, Meytens, stand, fast alle Schüler entzogen. Die Vereinigung beider Anstalten nach dem Plane Maron's, des Schwagers von Mengs, unter dem Titel: „K. k. Akademie der vereinigten bildenden Künste“, welche am 16. Jan. 1773 erfolgte, legte den Grund zu der heutigen Akademie, in deren Organisation noch im J. 1865 die Spuren ihrer damals durch Kaunitz, dem Sonnenfels zur Hand ging, empfangenen Verfassung deutlich erkennbar waren. Die Akademie sollte danach nicht bloß eine Unterrichtsanstalt für werdende (Kunstschule), sondern die Mitgliedschaft (ähnlich wie die Wiener Akademie der Wissenschaften für die Gelehrten) den höchsten Gegenstand des Ehrgeizes für die fertigen Künstler (Kunstgesellschaft) darstellen. In ersterer Hinsicht zerfiel sie in fünf Abtheilungen, nämlich für Malerei, Bildhauerei, Erzschneidekunst, Architektur und Kupferstecherei; in dieser nahm sie sowohl ausübende Künstler als Kunstfreunde in sich auf, von welchen



P. Krafft

DER EINZUG DES KAISERS FRANZ IN WIEN (1814)

(WANDGEMÄLDE IN DER K. K. HOFBURG.)



die ersteren ein „Aufnahmestück" vorlegen, die letzteren „Beweise ihrer Liebhaberei" gegeben haben mußten. Das Protektorat über die Anstalt fiel statutengemäß dem Leiter der auswärtigen Angelegenheiten, dem jeweiligen Haus-Hof- und Staatskanzler zu.

Diese Reform der Kunstakademie durch Fürst Kaunitz war das Seitenstück zu der Reform des Universitätswesens durch van Swieten und der des Theaters durch Sonnenfels. Alle drei gingen aus dem Bestreben der erleuchteten Staatsmänner Maria Theresia's hervor, Kunst, Wissenschaft und Literatur unter den unmittelbaren Schutz und die fördernde Pflege der Staatsregierung zu stellen. Während der urdeutsche König von Preußen sich mit französischen Schöngeistern umgab, nur französisch sprach und schrieb und die deutsche Sprache und Literatur in französischer Sprache vor den Franzosen herabsetzte, erinnerte sich das lothringische Kaiserhaus, daß es deutscher Abkunft sei, suchte deutsche Gelehrte, Dichter, Schriftsteller und Künstler nach Wien zu ziehen und mit dem Theater, der Wissenschaft und der Kunst im „Reich" Fühlung zu gewinnen. Die meisten dieser Versuche kamen zu spät oder wurden nicht ausgeführt. Sonnenfels setzte am Wiener Theater die Verbannung des Hanswurst, die Aufgabe Gottsched's, durch, zur selben Zeit, als Lessing, der Ueberwinder Gottsched's, bereits gegen die Franzosen zu Felde lag. Riedel, der Anhänger Wieland's, wurde nach Wien als Professor berufen, zur Zeit, als im „Reich" der Stern des Letzteren im Sinken war und Goethe und Schiller im Vordergrund standen. Ueber die Gründung der Akademie der Wissenschaften wurde mit Lessing verhandelt, aber die Eröffnung derselben „auf bessere Zeit verschoben". Winckelmann, dem nicht, wie den Andern, das religiöse Bekenntniß im Wege stand, wurde auf seiner letzten Reise (1768) bei Hofe vorgestellt, nachdem ihm schon früher die Stelle des Sekretärs an der Kupferstecherakademie angeboten worden war, welche dann Sonnenfels erhielt.

Von allen diesen Berührungen mit den „Geistern im Reich" hat nur die letzte, gerade diejenige, deren Gegenstand auf erbländischem Boden (in Triest) ein tragisches Ende fand, dauernde Folgen für Wien und zwar für die Richtung seiner bildenden Kunst gehabt. Nirgends, vielleicht außer bei den Weimaraner Kunstfreunden, hat der Geist Winckelmann's in der ausübenden Kunst tiefere Wurzeln geschlagen. Das von seiner Hand vielfach bereicherte Manuskript der zweiten Ausgabe der Kunstgeschichte, das Winckelmann auf seiner letzten Reise mit sich führte, ist nach dessen Ermordung wahrscheinlich durch die Behörden nach Wien gelangt. Hier kam es, wie und durch wen, bleibt unaufgeklärt, in den Besitz der Akademie, und deren leitender Vorstand, der akademische Rath, faßte den Beschluß, es drucken zu lassen. Sechs Jahre vergingen, ehe die Herausgabe vollendet war, deren Kosten Graf Fries trug, und deren Besorgung dem auf Wieland's Empfehlung nach Wien berufenen Fr. Just. Riedel anvertraut worden war, während der Staatsrath v. Gebler u. A. dieselbe an Lessing übergeben wissen wollten. Die um 1772 eröffnete Akademie hatte durch diese Herausgabe (1776) sich bereits öffentlich theoretisch zu Winckelmann's Grundsätzen bekannt; durch die Berufung Füger's (1789) als Vicedirektor an ihre Spitze trat dieselbe auch praktisch zum „Classicismus" über.

Die Geister Klopstock's und Winckelmann's, sagt der Verfasser treffend, schweben über dieser Periode, die für die Akademie eine Zeit höchsten Glanzes war. „Wie ein halbes Jahrhundert später nach München, um Wilhelm Kaulbach's Atelier zu sehen, so wallfahrtete man damals nach Wien zu Füger und Zauner" (dem Bildner des Kaiser-Josephmonumentes). Selbst der junge Cornelius, der später von jenen Füger's so weit abliegende Bahnen brach, bezeichnete Wien damals als „den rechten Ort", der ihn der Kunst näher bringen könnte. Ausgezeichnete Lehrer, außer den schon genannten insbesondere Quadal und Schmutzer, und talentvolle Schüler, wie Daffinger, Petter, C. Ruß, Molitor, Kriehuber, Waldmüller u. m. a., die später berühmt geworden sind, hielten den Ruhm der Schule aufrecht; die Historienmalerei, in welcher Füger durch seinen vielbewunderten „Tod des Germanicus", und das monumentale Bildwerk, in welchem Zauner durch seine Reiterstatue Joseph's ein Muster gab, standen in vorderster Reihe. Das von Kaunitz entworfene Statut wurde von dessen Nachfolger Cobenzl (1800) in's Leben eingeführt; ein aufgehobenes Klostergebäude zu St. Anna und damit zum erstenmal eine ausreichende Räumlichkeit wurde der Akademie als Wohnsitz angewiesen, in dem sie fast 90 Jahre bis zur Uebersiedelung in den gegenwärtigen Prachtbau verblieben ist. Gegen das

Ende des Zeitraums (1811) ging die Leitung der Akademie in die Hände des neuen Ministers des Aeußern, des Fürsten Metternich über. Der Beginn seiner siebenunddreißigjährigen Curatorschaft fiel mit dem unseligsten Jahr der österreichischen Finanzwirthschaft, dem berüchtigten Staatsbankrott des sog. „Finanzpatent" zusammen.

Während der dreißigjährigen Herrschaft der in Füger verkörperten, von Justi sogenannten Winckelmann'schen „Idiosynkrasie in Auffassung des Alterthums", welche in dessen „Hinneigung zum Süßen, Sanften und Lieblichen" bestand, war in der Kunst durch germanische Künstler nach zwei entgegengesetzten Richtungen hin ein Umschwung eingetreten. Jener falsche Classicismus, aus welchem Gemälde, wie die der Angelica, und Statuen, wie die Canova's hervorgingen, machte durch Carstens und Thorvaldsen einem solchen Platz, der mit der männlichen Kunst des Perikles und Julius II. in Wahlverwandtschaft stand". Andererseits wurde durch die romantische Schule, insbesondere durch Tieck's und Wackenroder's „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" und „Sternbald's Wanderungen" eine Kunstansicht geweckt, die sich an Dürer anlehnte und (nach dem Ausdruck ihres späteren Koryphäen Führich), „die traditionelle Entwickelung einer auf festen Principien ruhenden, christlich-nationalen Kunst" suchte. In Wien, wo beide Richtungen, die erste durch Eberhard Waechter, den Landsmann Füger's, die andere durch Overbeck, beide Schüler der Akademie, vertreten waren, platzten die Gegensätze aufeinander. Jener schuf hier seinen Hiob und schlafenden Sokrates, aber „drang damals nicht durch" und wurde darüber so von Unmuth erfüllt, daß er Wien die Fähigkeit absprach, „in der höheren Malerei gewisse Gefühle so zu entwickeln, daß sie in helle Flammen auflodern könnten". Dieser, dem der Beruf zur Kunst „wie ein unaussprechlich heiliges Geheimniß", das akademische Wesen als Handwerkszwang erschien, fühlte sich zum „Alltagsmenschen" herabgedrückt durch diese „schulähnliche Akademie", der er ein „ideales Künstlerthum", eine „völlige Umwandlung der ganzen Persönlichkeit, der Gesinnung, des Schaffens" entgegensetzte. Der Bund, den er mit Gleichgesinnten, wie Pforr, Sutter, Vogel u. A. schloß und welcher in Dürer und den alten Italienern sein Vorbild der Kunst sah, führte zum Bruch mit der Akademie. Allerdings nur zum „geistigen"; wenigstens liegt in den Akten keine Spur eines völligen Konflikts, einer direkten Verweisung von der Akademie vor, wie sie einst Carstens in Kopenhagen widerfahren ist. Es scheint, daß Overbeck und seine Freunde (Mai 1810) die Akademie und Wien freiwillig verließen, um in Rom, wo sich Cornelius ihnen zugesellte, die neue christlich-germanische Aera der Kunst zu beginnen.

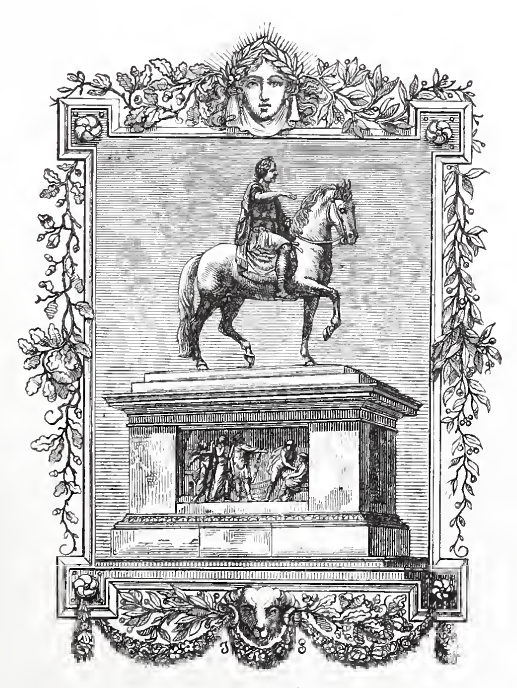
Nach dieser Ausscheidung der dissentirenden Elemente wirkte die Abwesenheit jeder künstlerischen Opposition an der Akademie unter Metternich's Curatorium auf das österreichische Kunstleben so nachtheilig, wie die Abwesenheit der politischen Opposition unter des Reichskanzlers Regierung auf das österreichische Staatsleben. Nach dem kurzen patriotischen Aufschwung der Befreiungskriege, dessen literarische Spuren in Heinr. Collin's „Landwehrliedern" und dessen malerische in Peter Krafft's „Landwehrbildern" zu finden sind, trat eine allgemeine Stagnation und jene geistige Absperrung vom Reiche ein, welche die literarische, wissenschaftliche und künstlerische Entwickelung Oesterreichs um mehr als ein Vierteljahrhundert zurückgehalten hat. Die höchste Gattung der Malerei, zu deren Pflege die Akademie vorzugsweise berufen schien, fand keine Gelegenheit zu kräftiger Entfaltung. Der Rost, welcher die ganze zum geistlosen Mechanismus herabgesunkene Staatsmaschine überzog, hemmte die Freiheit sogar derjenigen Geistesrichtung, welche man sonst ihrer nach rückwärts gewandten Romantik wegen als Stütze der mittelalterlichen Autorität des Thrones und des Altars zu begünstigen schien. Die „altdeutschen" Maler an der Akademie, an der Albrecht Dürer „verachtet" wurde, fanden die Luft so unerträglich, wie die liberalen Poeten der „Ludlamshöhle", und wanderten, jene nach München, diese nach Leipzig aus.

Dieser Stand der Dinge ist an der Akademie bis zu dem Sturze Metternich's im Wesentlichen derselbe geblieben. Nur daß nach dem Tode des Kaisers Franz, als die kirchliche Tendenz sich leise wieder hervorwagte, die religiöse Malerei durch Führich und dessen Schule an derselben Eingang fand. Das reiche und eigenthümliche Kunstleben, das sich um diese Zeit der Gleichgiltigkeit des Hofs und des Darniederliegens der monumentalen Kunst, hauptsächlich durch die

Unterstützung des Bürgerthums und auf den dem Privatleben am nächsten stehenden Gebieten des Porträts, des Genre's und der Landschaft entwickelt, steht größtentheils außerhalb, theilweise sogar in Opposition mit der Akademie. Nur die Architekturschule, an deren Spitze seit dem Beginn der vierziger Jahre zwei junge begeisterte und begeisternde Lehrer, van der Nüll und Siccardsburg, standen, gab schon damals Proben von dem ungeahnten Aufschwung, welchen in Wien in der nächsten Periode die bauenden und dekorativen Künste nehmen sollten.

Die Umwälzung der Märztage 1848 bedeutete auch für die Akademie einen Wendepunkt. Wie auf anderen Gebieten der staatlichen Verwaltung schuf das plötzliche Aufhören des jahrelangen bureaukratischen Drucks einem fast fieberhaften Drang nach Umgestaltung Raum, der sich auf staatlichem Gebiete in stets wiederholten Verfassungsexperimenten, an der Akademie in stets erneuerten Reorganisationen Luft machte. Die letzte derselben, welche im J. 1872 stattfand, gab der Wiener Akademie ihre gegenwärtige Gestalt. Nachdem ihr Charakter als „Kunstschule" schon im J. 1849 anerkannt und an ihre Spitze ein Direktor berufen worden war, wurde sie schließlich als „Hochschule" eingerichtet, an deren Spitze ein von dem Professoren-Collegium aus seiner Mitte gewählter Rektor steht. Die monumentale Kunst und das Kunstgewerbe traten in Wien in den Vordergrund; jene wurde durch die Berufung ausgezeichneter einheimischer und fremder Kräfte und die Schaffung großartiger Aufgaben, diese durch die Gründung des österreichischen Museums für Kunst und Industrie und zahlreiche Kunstgewerbeschulen zu einer in Oesterreich ungekannten Höhe gehoben, die, wie die Weltausstellungen bewiesen haben, mit der Kunst und den Gewerben Europa's um den Preis ringen. Diese der Gegenwart angehörige Phase der Wiener Akademie und Kunst kann als bekannt vorausgesetzt werden. Möge das letzte Blatt der Geschichte der Akadmie, auf dem Namen wie Rahl, Hansen, Schmidt, Engerth, Zumbusch, Kundmann, Eisenmmenger u. A. verzeichnet stehen, zugleich das Titelblatt sein zu einer Reihe gleich kräftiger, ursprünglicher und echt künstlerischer Entfaltungen!

Wien. Robert Zimmermann.



Das Josephsdenkmal in Wien, von Zauner.

Ueber die Grundsätze der Oelmalerei und das Verfahren der klassischen Meister, von H. Ludwig. Leipzig, W. Engelmann. 1876. VIII und 272 S. 8.

Wir gestehen, daß wir nach Durchlesung der Vorrede dieses Werkes demselben mit einigem Mißtrauen entgegen kamen; doch haben wir uns dadurch nicht abhalten lassen, das Buch nicht nur aufmerksam zu lesen, sondern haben die darin empfohlenen Verfahrungsweisen größtentheils auch praktisch durchprobirt. Die Resultate unserer Beobachtungen seien gleichzeitig mit unserem Urtheile ausgesprochen. Unser Mißtrauen wurde dadurch erweckt, daß es nach der Vorrede schien, als sei der Verfasser nicht mit sich im Reinen darüber, ob er eine „Philosophie der Oelmalerei" oder ein praktisches, für Maler brauchbares Buch schreiben wolle, ein Buch, in dem er zu Nutz und Frommen seiner Kollegen Früchte seiner Erfahrungen niederlegt. „Die Neigung, abstraktes und anschauliches Denken, als wären sie zwei abgesonderte Gebiete, von einander loslösen zu wollen", ist durchaus kein Krankheitssymptom unserer Zeit, vielmehr ist dies nicht thun zu wollen, unseres Erachtens, ein Krankheitssymptom einer überwundenen einseitig idealistischen Philosophie. Mit den Resultaten des „ordnenden, Begriffe bildenden Verstandes" des Verfassers werden wir uns als nicht zur Sache gehörig um so weniger beschäftigen, als dessen Prämissen vielfach falsche und willkürliche Behauptungen sind.

Auf die Besprechung des eigentlichen Werkes übergehend, welches von der Technik der Oelmalerei handelt, haben wir gleich zu erklären, daß Ludwig's Buch nach dieser Seite als fleißige Arbeit Respekt einzuflößen geeignet ist, wenn man auch nicht mit allen Behauptungen einverstanden sein kann. Es ist nicht zu leugnen, daß die moderne Malerei im großen Ganzen nicht diejenigen einheitlichen, soliden, auf jahrzehntelanger Forschung basirten technischen Grundlagen besitzt, wie das Mittelalter. Das Bestreben, durch eine Art Malerbuch solche zu schaffen, ist sehr lobenswerth. Aber es ist eine Frage, ob dieser Zweck überhaupt durch ein Buch zu erreichen ist, ob das geschriebene Wort in einer so eminent praktischen Sache das lebende Wort, das anschauliche Beispiel ersetzen kann, ob noch so redlich gemeinte Abhandlungen im Stande sind, den alten zünftigen und gründlichen Unterricht zu ersetzen. Wir zweifeln daran, ja der Zweifel ist so stark, daß wir mit entschiedenem „Nein" zu antworten geneigt wären. Zudem können die Jeremiaden so vieler Schriftsteller und auch Ludwig's über die Nichtsnutzigkeit der „Modernen" nicht so im Allgemeinen zugestanden werden. Wenn man der modernen Kunst, was Stil, Auffassung und Empfindung anbelangt, auch gar Manches am Zeuge flicken kann, so hieße es doch ungerecht und unwahr zugleich sein, wenn man sehr vielen modernen Künstlern, ja ganzen Schulen sehr bedeutende, der alten würdige technische Kenntnisse absprechen wollte. Der Verfasser geht in seinem Rigorismus so weit, daß er die Modernen ausnahmslos verdammt, es ihnen verübelt, wenn sie Murillo und Velazquez feiern (S. 66), daß er Rembrandt unsolide nennt (S. 226) und van Dyck für einen Manieristen erklärt (S. 259); Hobbema ist nach Ludwig auch manierirt und unsolid, Ruisdael eine Art „Flunkerer" (S. 268). Daß unter solchen Umständen Rubens gelegentlich selbst im Vergleich mit Domenichino den Vorwurf der Unsolidität einstecken muß (S. 259), ist nicht zu verwundern; dieses und Aehnliches kann den fast auf jeder Seite gelästerten „Modernen" zum Troste dienen. Interessant wäre es nur, zu wissen, an welche „Modernen" wohl der Verfasser denkt, wenn er seine Hiebe austheilt. Ein Gaillard, Meissonier, Couture, Troyon, Bautier, Knaus, Max, Defregger, Fortuny, Semieradski, Tadema, Matejko sind wohl nicht mit den „modernen" Italienern in einen Topf zu werfen, welch' letztere, scheint es, Herr Ludwig für die Generalvertreter moderner Kunst hält. Rom ist ein schlechter Platz für die Beobachtung moderner Kunstbestrebungen.

Ludwig ist ein Anhänger des Princips der Schönfärbung; er perhorrescirt also alle Sonnen- und Schatteneffekte, welche die Schönheit der Lokalfarbe nicht zur Geltung kommen lassen; Schönheit des Tones, der Stimmung kennt er nicht. Nach Aufstellung des Grundsatzes, daß nicht malerisch genannt werden kann, was prachtvoll und anziehend, sondern nur, was am voll-

kommensten darstellbar ist, geht der Verfasser in eine genaue Darlegung der Mittel der Darstellung ein.

Er greift in der Besprechung der Wasserfarbentechnik auf die Meister des Trecento und Quattrocento zurück und stellt Giotto, Fiesole und Benozzo Gozzoli als Muster des richtigen Kolorits hin. Das ist ein Urtheil, das wir nicht nur nicht für richtig anerkennen können, sondern als eine jener Stellen in dem Buche bezeichnen müssen, welche den ausübenden Künstler, dem doch das Buch am meisten dienen soll, von weiterer Lectüre abschrecken.

Alle Ehre Giotto und Fiesole; alle Ehre und Bewunderung dem großartigsten und dem lieblichsten Künstler des Mittelalters; Koloristen waren sie aber, weiß Gott, nicht und machten auch gar keinen Anspruch darauf, es zu sein. Ebenso abschreckend wirkt die excentrische Forderung: der Frescomaler soll schon auf dem groben Bewurf die Zeichnung sorgfältig machen, dann nochmals auf dem dünnen, außerdem natürlich auf dem Karton und vordem selbstverständlich auf der kleinen Zeichnung. Ein Künstler ist kein Leierkasten, auf welchem man ein und dasselbe Stück xmal abspielen kann, und die alten Meister haben sich sicher ihre Weisheit nicht aus dem Traktätchen Cennini's geholt und haben ebensowenig ihre Bilder vor dem eigentlichen Beginnen der Arbeit bis zum Ekel wiedergekäut. Ich halte nicht viel vom Receptmalen, und es scheint mir Couture's Rath in seiner „Methode" der beste, der da kurzweg sagt: „Quälen Sie die Farbe nicht [1]), versuchen Sie die Natur nachzuahmen, irren Sie, versuchen Sie's wieder; vor allem aber lassen Sie sich nicht zu sehr beeinflussen von Rücksichten auf die Technik Ihrer Kunst".

Nichtsdestoweniger habe ich einige der von Ludwig mitgetheilten „Tabellen" durchprobirt und bin dadurch über den Respekt vor des Verfassers ehrlichem Wollen nicht hinaus gekommen. Die Generalübergehung mit „Fleischfarbe", wie sie auf Tab. I, S. 29 empfohlen wird, ruinirt ganz kläglich auch die beste Modellirung al fresco und giebt im besten Falle ein trübes, flaches, manierirtes Bild, ebensowenig taugt die auf nächstfolgender Seite mitgetheilte Tabelle. Eine richtig gemischte Aufmodellirung auf gelblich graugrünem Grunde, welcher dadurch erzeugt wird, daß man auf den Mörtel eine Mischung von Kalk und Ocker als Grund aufträgt und diese Schicht mit grüner Erde lasirt, bietet einem Gelegenheit, vollkommen richtig jede Carnation durchzubilden, ohne alle diese Ludwig'schen absonderlichen Umständlichkeiten. Schattentöne lassen sich übrigens nicht, wie Ludwig sagt, nach Belieben lokalfärbig warm lasiren; so geeignet dazu gelb ist, so ledern erscheint in dieser Behandlung roth.

Ist das Buch für Schüler bestimmt oder für fertige Maler? So muß man sich fragen, wenn man z. B. Cennini's Tabelle zum Malen eines rothen Gewandes citirt findet. Ich würde es keinem Schüler rathen, nach diesem Recepte einen Versuch zu machen; „außerordentlich hell und farbig" nennt es Ludwig, da er es schwarz auf weiß liest; erblickte er es roth in roth, ohne alle grauen Töne, in Wirklichkeit gemalt, würde er ein langes Gesicht dazu machen! Was man an Kraft der Wirkung und Gegensätzen in Fresco leisten, welch' hohen Farbenreiz man in dieser Technik gerade mit Zuhilfenahme grauer Töne erreichen kann, das wird man ohne Zweifel besser und vollständiger von Tiepolo als von Cennini lernen.

Wer Rath ertheilen will über Maltechnik, der darf nicht prüde sein, sondern muß denjenigen Meistern Gerechtigkeit widerfahren lassen, die hierin excellirten, sollten dieselben auch gar keine andern als nur technische Vorzüge aufweisen können. Ein Anderes ist's, ästhetische Grundsätze aufstellen, und ein Anderes, von der Technik einer Kunst zu schreiben. Thut man letzteres, so wird man entschieden selbst bei einem Ribera und Tiepolo sich besser Raths erholen, als bei Cennini, Giotto und Fiesole.

Ebenso unklar über den Unterschied von Würdigung nach verschiedenen Standpunkten zeigt sich der Verfasser auch bei seiner Abhandlung über die Technik der Oelfarbe; nur geräth er hierbei nicht zu so extremen Behauptungen im positiven Sinne, wie bei der Behandlung der Wasserfarbentechnik. Wie weit er sich in Negationen versteigt, haben wir schon oben gezeigt. In Betreff der Oelfarbentechnik ist Ludwig der Ansicht, daß nach der Erfindung der Firnißfarbe

1) Mit dem Quälen der Farbe ist das von Ludwig empfohlene völlige Ineinanderreiben der Mischung und die Anwendung von zu vielerlei Farben gemeint.

kein weiterer Fortschritt in der Technik gemacht wurde. Van Eyck ist nicht nur der Erfinder, sondern auch der unerreichte Höhepunkt der Technik. Das mag in einer Richtung nicht bestritten werden, obwohl spätere Niederländer, immer abgesehen vom dargestellten Gegenstande, gewiß dieselbe Höhe der technischen Vollendung erklommen. Ich nenne beispielsweise die beiden de Heem und Huysum. Es ist aber von Herrn Ludwig übersehen worden, daß die Oelfarbe als Material Eigenschaften besitzt, die von dem Erfinder nicht ausgebildet und benutzt wurden. Die Oelfarbe gestattet nämlich nicht nur ein emailartiges Zusammenschmelzen aller Töne, sondern auch bei der Unveränderlichkeit jedes Pinselstriches das leichte Ineinanderspielen der Töne, ohne ihr völliges Ineinanderschmelzen, und die Möglichkeit eines verschiedenartigen Impasto.

In dieser Richtung haben Velazquez, Rembrandt, Rubens ebensoviel Verdienste wie van Eyck in der anderen; auch haben diese Meister den Spiritus der Oelfarbentechnik wohl verstanden und die Eigenschaften der Oelfarbe sehr „solide" studirt und verwerthet bei aller Freiheit der Behandlung des einmal Erkannten. So wenig gedankenloses Schmieren Genie ist, ebensowenig ist aber auch Aengstlichkeit, Pedanterie und affektirte Naivität das Arcanum, welches die moderne Kunst zu heilen vermag.

Da es der Raum hier nicht gestattet, das ganze Buch kritisch durchzugehen, so mag nur im Allgemeinen konstatirt werden, daß Ludwig sehr vollständig alle Arten von Anlegen und Durchführen der Oelgemälde bespricht. Lionardo's Braununtertuschungen und neutralgraue Aufmodellirungen, Braununtertuschungen und Lokalfarbe-Aufmodellirung bei oftmaligem Stehenlassen der Untertuschung, als letzter Schatten aller Lokalfarben, die Modellirung in sich neutralisirenden Farben, werden vom Verfasser ausführlich erklärt, hierauf die Wichtigkeit und Behandlungsweise des allgemeinen Grundes erörtert, wobei es wieder nicht ohne einen Klaps auf die unglücklichen Modernen abläuft. In den nun folgenden Angaben über das Verfahren bei der Modellirung zeigt sich der Verfasser, wie gesagt, als einseitiger Anhänger des Mittelalters und der Quattrocentisten, so daß nur noch der „jugendliche" Raffael (S. 70) Bilder in der Technik malte, wie Ludwig sie sich wünscht; ob aber diese Bilder in der Art, wie Ludwig es angiebt, hergestellt wurden, das heißt: die Modellirung durch einfaches Aufhellen des angebleichten Mitteltones mit reinem Weiß, daran zweifle ich, auf Grund angestellter Versuche, sehr entschieden. Ebensowenig bin ich von der Richtigkeit des Verfahrens überzeugt, das uns der Verfasser auf Seite 86 angiebt. Es soll ein blau durchschienener Himmel dargestellt werden; eine der Sonne vorgelagerte Wolke hat gelb durchscheinende Ränder; zu diesem Behufe wird auf weißem Grunde Transparentblau auflasirt (!). Die Wolke wird in ganzer Ausdehnung in stärkstem Weiß aufgemalt, das Gelb ihrer Ränder mit einer schwachen Lasur von dunkel Ocker (!!) ausgedrückt, für den bräunlichen (!) Schatten dient eine höhere Schicht desselben Ocker. Auf diese relative Dunkelheit wird der „blauende Medienschein" (!) mit dünner Weißschicht aufgeschummert. Schade, daß der arme „moderne" Eduard Schleich dieses Recept nicht benutzen konnte!

Ohne ein Buch gegen ein Buch zu schreiben, kann ich es mir leider nicht gönnen, S. 89, 91, 93 ff., ja nicht einmal das „trunkene Violett" S. 102 näher zu besprechen; ebensowenig kann ich mich in eine Polemik gegen die nachdrücklichst angerathene Lasirmanier einlassen. Mag Herr Ludwig in dem von ihm oft citirten Buche Brücke's aufmerksam nachlesen, so wird er finden, daß darin gelehrt wird, wie man durch durchsichtige Lichtabsorbenten den Effekt von Glas erzielt; eine Malerei, die sich also auf Lasur so sehr basirt, wie die Ludwig'sche, wird ohne Zweifel gläsern erscheinen.

Eine Eigenthümlichkeit enthält das Buch noch: es ist die umfassende Anleitung zur Anwendung von Petroleum in der Oelmalerei, eine angebliche Erfindung des Verfassers, der damit das von den alten angewendete Naphtha wieder einzuführen vermeint.

Ich habe mir im Atelier den infernalen Gestank bereitet und mit Petroleum Proben gemacht; meine Erfahrungen in dieser Hinsicht sind bis jetzt die, daß Petroleum die Farbe zu dünnflüssig macht, so daß die Hantierung unangenehm wird; dann werden die Farben trübe davon, und die Malerei schlägt ganz entsetzlich ein, so daß man genöthigt ist, alle möglichen Gegenmittel anzuwenden, die dann wieder nachdunkeln; zu alledem kommt die fast gänzliche Unanwendbar-





W. Krausskopf del. & sculp

BRUNNEN IM HOFE DES PAL. BORGHESE.

Druck von Fr. Felsing in München

keit des Petroleums zur Malerei im Winter — alle diese Nachtheile heben den einen Vortheil reichlich auf, daß man lange naß in naß malen kann.

Um übrigens der ganzen modernen Malerei so entschieden den Fehdehandschuh in's Gesicht zu schleudern, ihr mit so viel Pfeffer gemischte Rathschläge zur Regeneration vorzusetzen, muß man entweder nur Schriftsteller, also nicht Partei, oder ein so ausgezeichneter Maler sein, daß man mehr durch seine gemalten Leistungen, als durch die geschriebenen die Kollegen von der Richtigkeit der vorgetragenen Grundsätze zu überzeugen vermag; sonst läuft man Gefahr, mit jenem pensionirten Lieutenant verglichen zu werden, der in einer ausführlichen Denkschrift den Nachweis lieferte, daß Napoleon I. kein großer Feldherr gewesen sei.

Ein „Moderner."

Notiz.

Brunnen im Hofe des Palazzo Borghese, Originalradirung von W. Krauskopf. Mehr und mehr strebt die Architektur der Gegenwart wieder nach malerischen Zielen. Ob es ein Symptom des Verfalls, wer vermag das jetzt zu sagen: gewiß ist nur, daß das malerische Element in allen Kunstgebieten überwiegt und daß dies Uebergewicht ein Charakteristikum der Gegenwart bildet.

Dies ist wohl der Grund der neuestens unleugbar bestehenden Vorliebe für die späteren Epochen der Renaissance. Man macht vor der Antike seine Verbeugung — und überläßt sie den Schulen. Auch die Romantik ist in Trümmer gegangen, und die Wiederkehr der modernen Kunst, der Renaissance, Thatsache. Kurze Zeit mochte es scheinen, daß die Einkehr bei der Frührenaissance aus zwecklichen wie Materialgründen die Basis für einen neuen Zeitstil bilden werde. Allein sie befriedigte den malerischen Sinn zu wenig, der mehr Licht und Schatten, kräftigere Prominenzen und eine lebhaftere Massenbewegung erheischt, als sie die etwas flache und schüchterne, wenn auch im Detail zierliche Frührenaissance gewährt. Selbst die italienische Hochrenaissance kommt über einen succès d'estime oft nicht hinaus und schwebt in Gefahr, den in den Augen der Mehrheit überwundenen Standpunkt der Antike zu theilen. Die allgemeine Passion ist mehr dem 17. und 18. Jahrhundert als dem Cinquecento, mehr französischen und deutschen als italienischen Vorbildern zugewandt.

Es liegt darin allerdings eine nicht zu unterschätzende Gefahr. Was zunächst die französische Renaissance betrifft, so mag deren Wiederbelebung in Frankreich als eine nationale That eine gewisse Berechtigung haben oder richtiger zu entschuldigen sein. Denn ihre Qualität ist bei allen hübschen Motiven und Eigenthümlichkeiten doch nicht von der Art, daß sie anderswo als in ihrer Heimat vor der Urquelle der italienischen Renaissance den Vorzug verdiente. Vielfach Caprice und Uebertreibung an die Stelle reiner Schönheit setzend und jedenfalls nicht so organisch entwickelt wie die transalpine Kunst, entspricht sie zwar mancher nationalen Eigenthümlichkeit, aber nicht allen höheren und universellen Anforderungen. Daß nun auch wir die so getrübte Leitung der reinen Quelle vorziehen, dafür besteht kein Anlaß und selbst entschieden weniger als in der Tagesmode, für deren Schöpfung wir den westlichen Nachbarn die in wirthschaftlicher Hinsicht so folgenreiche Begabung keineswegs absprechen wollen. Allein wir müssen leider zugeben, daß ein umfassendes Eingehen auf die deutsche Renaissance noch schlimmer wäre, indem hiefür selbst der nationale Grund nicht ausreichte. Unsere Renaissance ist jung, und der nachahmenswerthen Beispiele, wie das Heidelberger Schloß, sind wenige. Das Meiste ist barock im schlimmen Sinne, und wenn auch nicht ohne Einzelschönheit, so doch im Ganzen keine Architektur, welche Wiederbelebung verdiente. Denn sie leidet daran, daß sie von der Einrichtungstektonik entspringend den umgekehrten Weg gegangen und so als eine nicht zu rechtfertigende

Rückwirkung und als eine nicht konstruktive sondern rein dekorative Uebertragung auf ein anderes Gebiet und in's Große sich darstellt.

Die transalpinischen Quellen sind unter allen Umständen besser, gesünder und reichhaltiger. Selbst wenn dem Zeitgeist die Concession gemacht werden muß, gelegentlich und besonders in Privatwerken und Dekorationsstücken über Baldassare Peruzzi herabzugehen, wenn unbezwingliche dekorative und malerische Tendenzen uns nöthigen, in's Barocke zu greifen, treffen wir in Italien noch vielfach den michelangelesken Geist, während anderwärts nur noch dessen Fratze zu finden ist. Diese Quellen sind noch wenig benutzt und unerschöpflich. Wie viele Denkmäler und Façadentheile der Art begegnen uns in den Straßen Roms, wie viele Portale, Statuenädiculen, Brunnen u. s. w. in den Höfen der römischen Paläste! Welche Unzahl von prachtvollen Portone's des 17. und 18. Jahrhunderts unterbrechen die Mauerlinien der Villen und Vignen an den staubigen Straßen, welche die Weltstadt nach allen Richtungen in die Campagna entsendet. Welcher Fülle von dekorativer Plastik, welcher Unmasse schmucken und wirkungsvollen, in der Silhouette wie im Inneren gelungenen Aufbaues begegnen wir hier! Selbst an den abgelegeneren Straßen, wie gegen Ponte Lamentano oder gegen Ponte Mamolo, wo manche fürstliche Vigna längst zur Tenuta herabgesunken, ragt noch hier und dort ein stattliches Portal empor, während die darangrenzende Ummauerung bereits zur Ruine geworden ist. Wie wunderbar aber verbindet sich die Natur mit diesen spezifisch malerischen Bauwerken, zu welchen gewiß Eiche und Buche ebenso gut stehen würden, wie Pinie und Cypresse, und welche besonders in flachem Terrain trefflichen Ersatz für bewegtere landschaftliche Erscheinung gäben.

Wer zieht heutzutage nicht Fontana Trevi der Aqua Paolo vor! Vor 30 Jahren hätte dies Wort, abgesehen von den hier und dort gespendeten Wassern, der lokalen Tradition u. s. w., wie künstlerische Ketzerei geklungen. Wir aber sehen malerischer als unsere Väter. Wie im Großen, so ist es auch im Kleinen. Der hübsche Brunnen im Palazzo Borghese, von welchem die beifolgende empfindungsvolle Radirung ein gelungenes Bild giebt, gewinnt von Jahr zu Jahr an Verehrern. Vor Kurzem noch wendete sich der Besucher der berühmten Galerie Borghese vornehm von demselben ab, während er jetzt nicht blos seinen einstigen Reiz wieder übt, sondern sogar Anspruch erheben darf, mehr als eine blos geschichtliche Rolle zu spielen, nämlich sich wieder unter die Vorbilder zu reihen.

F. Reber.



Paolo Veronese als Freskenmaler.

Mit Illustrationen.



Kein Theil Italiens wurde von der humanistischen Bewegung so spät ergriffen, wie Venedig. Als dies geschah, hatte der Humanismus das Stadium des Enthusiasmus bereits hinter sich, d. h. er trat kaum mehr revolutionär auf in Wissenschaft und Kunst, geschweige denn in Staat, Kirche und Gesellschaft. Nüchterne Arbeit begann das Prophetenthum abzulösen, der Textkritiker und Inschriftensammler den Enkomiasten zu verdrängen. Aldus Manutius leitet den Humanismus in Venedig ein; die früheren Leonardo und Bernardo Giustiniani, Francesco Barbaro zeugen in ihrer Einsamkeit nur um so eindringlicher für diese Thatsache. Der Enthusiasmus ruft schöpferische Kräfte wach; als der Humanismus in Venedig seine Einkehr hielt, hatte er, wie gesagt, dies Stadium bereits überwunden. So muß selbst die venezianische Kunst durch fremde Impulse geweckt werden. Allerdings brauchte sie nur geweckt zu werden. Es ist ein ungewöhnlicher Reichthum an schaffenden Kräften, der nun auftritt und sich völlig auslebt, ohne daß selbst die retrograde Geistesbewegung, welche dem Tridentiner Conzil folgt, ihm verhängnißvoll werden konnte. Das hängt freilich auch mit dem Charakter der venezianischen Kunst zusammen, der wiederum der getreue Abdruck venezianischen Volksgeistes ist. Die seelenvolle Naivetät der florentinischen, der gedankenschwere Idealismus der römischen Kunst hätten hier keinen Boden gefunden; nirgends hätte man sich weniger als hier mit der Kunst abfinden können, hätte man sie nicht als Repräsentationsmittel, als schönen Comfort des Lebens aufgefaßt. Das Machtbewußtsein des Staats verlangt einen monumentalen Ausdruck nach außen; der Einzelne will die Stunden, die er rastloser Arbeit für das öffentliche und Privatwohl abringt, so genußverschönt wie möglich sehen. Stetes Reisen, namentlich der lebendige Kontakt mit der Levante, die vielen orientalischen Elemente, welche Venedig von Natur aus und durch Importation besitzt, entwickelten den malerischen Sinn. So fand denn auch die Malerei, die den Sinnen am meisten schmeichelnde und die Sinne am meisten ergreifende Kunst, hier die beste Pflege. Die Elemente, in welchen ihr Emporkommen wurzelte, die Einflüsse, welche sie erzogen, mußten ihr einen dekorativen Charakter — im besten und höchsten Sinne — geben; und wer möchte diesen dekorativen Zug, namentlich bei den Klassikern der venezianischen Schule, ableugnen wollen? Die Technik, welche solcher Kunstanschauung den genehmsten Ausdruck giebt, ist die Frescotechnik; und thatsächlich entfalten auch die großen Meister der venezianischen Schule in dieser Technik die umfassendste Thätigkeit, obgleich die atmosphärischen Bedingungen der Lagunenstadt schlimme Feinde derselben waren und sind. Man war darüber belehrt; die Neigung jedoch ließ immer wieder — mindestens bei den Privaten — dieser

Feinde vergessen. Will man heute den Spuren dieser Thätigkeit folgen, so muß man deßhalb die Villen aufsuchen, welche die venezianischen Patrizier sich auf der „terra ferma" bauten. Es ist eine ganz bedeutende Summe künstlerischer Thätigkeit, welche sich dort bisher der Schätzung zum großem Theile entzogen. Sei es mir deßhalb verstattet, diesmal den Spuren des Paolo Cagliari auf diesen Wegen nachzugehen. Paolo's Ruhm in der modernen Kunstgeschichtschreibung gründete sich einzig auf seine Thätigkeit in der Oelmalerei, bis Ch. Yriarte und A. Woltmann der Gegenwart wieder in's Gedächtniß riefen, welchen Schatz die Villa Maser an den Fresken Paolo's besitze.[1] Vasari's und Ridolfi's Indizien hätten wohl zu einer genaueren Prüfung des Thatbestandes Veranlassung geben können.

Man darf sagen, der ganze künstlerische Charakter Paolo's ist durch seine umfassende Thätigkeit auf dem Gebiete der Frescotechnik bedingt; was wir an seinen Oelbildern bewundern, hat dort seinen Ursprung, findet dort seine Erklärung: die Sicherheit und Promptheit seiner Pinselführung, die Flüssigkeit seiner Farbengebung, die etwas kühle Lichtheit seines Tons und schließlich die Freiheit und Größe seines Stils. Seine großen Fresco-Unternehmungen sind zugleich die Marksteine der Entfaltung seines künstlerischen Vermögens.

Es war nach dem ersten Ausfluge, den der ca. 21 jährige Paolo (geb. 1528) von Verona aus nach Mantua gemacht hatte, als er, in seine Vaterstadt zurückgekehrt, den Auftrag erhielt, einen Saal in der Casa Contarini mit Fresken zu schmücken. Seitdem der um die Kunstgeschichte Veronas mannigfach verdiente Maler Pietro Nanin Reste dieser Malereien aus der Uebertünchung hervorgezogen, ist man rücksichtlich derselben nicht mehr auf die Autorität Vasari's allein angewiesen (von Ridolfi werden sie nicht erwähnt)[2]; der Paolo, welcher uns in den im Atelier Badile gemalten Tafelbildern entgegentritt, begegnet uns darin wieder, aber sein Talent erschließt sich hier breiter und deutet weit mehr die Art seiner künstlerischen Entwickelung voraus, als jene Tafelbilder.

Die geretteten Fragmente sind folgende:

1. König Porus vor Alexander dem Großen.
2. Alexander wird vor den Mauern von Persepolis verwundet.
3. Weißgekleidete, rosenbekränzte Priesterinnen vor dem Bilde einer Göttin.
4. Gruppe von Kriegern.
5. Frau, die von einem Balkon herabsieht (vielleicht Porträt aus dem Hause Contarini).
6. Zwei ruhende Frauengestalten (wie sie sonst Paolo über fingirten Thürgiebeln zu malen liebte).

Die Komposition ist in diesen Malereien noch nicht Paolo's Stärke, kleine Gruppen weiß er hübsch anzuordnen, Massen aber überwältigt er nicht; in der Schlachtdarstellung

---

1) Reinhardt hatte darauf hingewiesen in einem kurzen Aufsatz im 1. Jahrg. dieser Zeitschrift. Dann kam Ch. Yriarte mit einem Aufsatz in der „Revue des deux Mondes", später in seinem schönen Buche: La Vie d'un Patricien de Venise au seizième siècle. Paris 1874. Chap. VII: La Villa Barbaro. A. Woltmann gab eine ausführliche Beschreibung und Würdigung dieser Fresken in dem Aufsatz Castelfranco und Villa Maser (Deutsche Rundschau, I. Jahrg. 12. Heft). Bode, der in den „Beiträgen zu Burckhardt's Cicerone" (S. 134) darauf aufmerksam macht, fügt hinzu: „jetzt fast einzig in ihrer Art, sehr zerstörte Ueberreste soll eine andere Villa in der Nähe von Vicenza besitzen" — daß Bode zu düster gesehen, wird der Aufsatz lehren.

2) Pietro Nanin löste dieselben von der ursprünglichen Stelle ab; ich sah sie im Nov. 1876 im Atelier des Künstlers, jetzt dürften dieselben schon in den Räumen der Pinakothek zu Verona aufgestellt sein.

„Alexander vor Persepolis" bringt er es über ein buntes Figurengewirre nicht hinaus. Die Formengebung zeigt den Einfluß heimischer Meister, besonders seines Lehrers Antonio Badile und des formenedleren Cavazzola, zugleich aber, daß Paolo die Zeit in Mantua wohl benutzt hatte, um durch das Medium des Giulio Romano sich mit den rafaelesken Formen bekannt zu machen.

Schon hier, noch mehr aber in den später zur Erwähnung kommenden Fresco-Malereien der Soranza, erinnert z. B. Paolo's Frauentypus mehr als beiläufig an den der Psyche in den Fresken der Farnesina, die Paolo allerdings zum Theil aus den Stichen Marc Anton's und seiner Schüler, vornehmlich aber aus der Nachdichtung einzelner Stücke durch Giulio Romano im Palazzo del Tè kennen mochte; und dieser Typus klingt noch in den Deckenbildern der Libreria nach und verliert sich erst völlig nach längerem Aufenthalte in Venedig. Die Gewandbehandlung zeigt noch wenig die charakteristischen Züge Paolo's; dagegen kommt hier seine Freude an reichen architektonischen Hintergründen schon völlig zum Ausdruck. Im Ganzen hat man den Eindruck, daß uns hier ein Genie entgegentritt, nicht besonders tief, doch glänzend und begabt mit nicht gewöhnlichem Schönheitssinn, das in schnellem Siegeslaufe die Höhe erreichen wird, welche in den weitgesteckten Grenzen seiner Kraft liegt.

Nach Vollendung der Malereien in der Casa Contarini malte Paolo im Vescovat zu Verona. Auch diese Fresken sind unter der Tünche verborgen; möge Pietro Nanin seinen Forschungseifer recht bald denselben zuwenden!

Paolo's Thätigkeit in der Casa Contarini und im Vescovat wird in das Jahr 1550 zu setzen sein; 1551 malte er in der Soranza, d. h. in der Villa de'Soranzi in der Nähe von Castelfranco. Diese Villa wird von Vasari als das Meisterwerk des Micchele Sanmicheli bezeichnet; nach Vasari soll es auch der Architekt selbst gewesen sein, welcher für die malerische Ausschmückung der Villa die beiden jungen Künstler Paolo Veronese und Battista da Verona in Vorschlag brachte. [1]) Was heute noch in Italien vorhanden, läßt allerdings nur den Pinsel Paolo's erkennen. Die ausführliche Beschreibung dieser Fresken mag man bei Ridolfi nachlesen [2]); heute wären sie wohl völlig zerstört, hätte nicht der kunstbegeisterte Filippo Balbi dieselben zum Theile von der Wand auf Leinwand übertragen [3]). Dabei kam der Hauptbestand nach England, doch blieb noch so viel davon in Italien, um ein Urtheil zu gestatten. Die in Italien gebliebenen Stücke sind folgende:

1. In der Sagrestia von S. Liberale in Castelfranco zwei Frauenfiguren — Justitia und Temperantia; ein Deckenmittelstück — der Gott der Zeit und Fama; endlich vier Amorinen.
2. In der Galleria Tescari in Castelfranco gleichfalls drei Amorinen, die von Balustraden herabschauen.
3. Im Seminario Patriarcale in Venedig eine Frauenfigur, welche den Ruhm darstellt. Sie trägt die Inschrift: Virtus (et) Gloria. Paulus. Dann halb erloschen: Veronensis. Auf der entgegengesetzten Seite befindet sich die Jahreszahl: MDXXXXXI.

---

1) Vgl. Vasari, ed. Le Monnier XI. p. 126 und p. 134. Eine kurze Beschreibung der — allerdings sehr verwahrlosten — Villa Soranza giebt Mothes in seiner Gesch. d. Bauk. und Bildh. Venedig's (Lpzg. 1860) II, S. 170.

2) Ridolfi, Le Maraviglie dell'Arte. Venetia 1648. Pars I. pg. 288 sequ.

3) Vgl. Cicogna, Delle Iscrizioni Veneziane. Tom. III. pg. 19.

Die Frauengestalten zeigen durchaus nicht jene Vollreife, wie sie später Paolo zu malen liebte; das zarte liebliche Oval gemahnt sofort an den Psychetypus der Farnesina. Feierliche Pracht zeigt sich in der Gewandbehandlung aller drei Frauenfiguren; die mühelose Lösung auch schwieriger Motive, wie dies besonders im Faltenwurf der Gloria im Seminario der Fall ist (vgl. die Abbildung), läßt den Eindruck virtuoser Absicht durchaus nicht aufkommen. Im Mittelstück — der Gott der Zeit und Fama — versuchte sich Paolo in Lösung einer schwierigen perspektivischen Aufgabe. Diese glückte aber nicht. Wohl war diese Malerei für eine bedeutendere Höhe berechnet, als die, wo sie sich jetzt befindet, doch auch dies in Anschlag gebracht, muß die (für die Untenansicht



Fresco im Seminario Patriarcale zu Venedig.

komponirte) auffliegende Fama fast in allen Proportionen für verfehlt erklärt werden. Späterhin hat Paolo ähnliche Aufgaben mit spielender Leichtigkeit gelöst. Dagegen sind die Amorinen, namentlich die vier in S. Liberale, welche die vier Jahreszeiten repräsentiren, von entzückender Anmuth. Die weichen, in einander verlaufenden Umrisse des kindlichen Körpers zeichnet er mit aller Empfindungsunmittelbarkeit des Improvisators und dabei mit der Sicherheit des Virtuosen. Das Kolorit hat an all' diesen Fresken selbstverständlich viel gelitten; sie zeugen aber immer noch von der Farbenfreude des Meisters und seinem Sinn für Farbenharmonie, auch wo er kräftige Gegensätze einander entgegenstellt.

Es ist erklärlich, daß Paolo's frische, reiche Einbildungskraft, die Schlagfertigkeit seines Pinsels, wohl auch persönliche Liebenswürdigkeit, an welche zu glauben seine Werke zwingen, ihn bald zum begehrtesten Künstler für ähnliche Arbeiten machten.

So bin ich durchaus geneigt, Paolo's Thätigkeit zu Fanzolo, in der Villa des Emò Treves noch vor seine Berufung nach Venedig zu setzen. Ich kann hier kein schriftliches Dokument zum Zeugen anrufen; Vasari und Ridolfi werfen die Daten durch-

einander [1]); soweit aber die in einzelnen Stücken entsetzliche „Restauration" der Malereien noch gestattet, auf deren ursprünglichen Charakter zurückzuschließen, müssen diese Fresken in die Nähe der Malereien in der Soranza gesetzt werden.

Sicher ist, daß Paolo zu Fanzolo (gleichfalls in der Nähe von Castelfranco) in Gemeinschaft mit dem früher erwähnten Giovan Battista Zelotti, eigentlich Battista Farinato, arbeitete. [2])

Schon Ridolfi sprach das Bedauern aus, daß Zelotti nicht jenen Ruf und Ruhm genieße, der ihm vermöge seiner Leistungen gebühre. Der feinsinnige Zanetti stellt ihn dem Paolo gleich in Bezug auf Fruchtbarkeit der Phantasie und fügt hinzu, er stehe diesem zwar nach an Anmuth der Formen und malerischem Reiz, sei ihm aber nicht selten voraus an Strenge der Zeichnung und Größe des Stils.[3]) Um Zelotti's künstlerische Bedeutung zu umgrenzen, müßte man all' die zwischen Vicenza und Venedig am Fuße der Alpen hingestreuten Villen aufsuchen und durchforschen, denn in noch weit umfassenderem Maße als Paolo widmete er sich der Frescotechnik. Wie sehr er aber auch in der Oelmalerei sich dem Paolo zu nähern vermag, das bezeugen seine Deckenbilder in der Libreria Nicena und in der Sala del Consiglio dei Dieci. Nach Ridolfi wäre er Mitschüler des Paolo bei Badile gewesen; Ridolfi fügt jedoch hinzu, es gehe die Meinung Anderer dahin, er habe einige Zeit lang bei Tizian studirt. Diese Worte dürften sich wohl auf Vasari beziehen, der von Battista da Verona behauptet, er habe — nachdem er die Anfangsgründe der Malerei bei seinem Onkel in Verona erlernt — im Atelier Tizian's gearbeitet.

Erwägt man, daß Zelotti zu jenen jungen Künstlern gehörte, die Tizian 1556 für die Ausführung der Deckenmalereien der Libreria Nicena vorschlug, so möchte man allerdings

1) Wie sehr man sich hüten muß, bei Vasari die Reihenfolge in der Aufzählung der Werke Paolo's mit der Zeitfolge zu identifiziren, beweist, daß er z. B. die Malereien in der Libreria Nicena (urkundlich Anfang 1556) nach dem Gastmahl von S. Giorgio Maggiore (urkundlich 1563) aufzählt. Nicht sorgfältiger geht Ridolfi vor, der z. B. die Malereien in der Libreria nach Paolo's (jetzt zerstörter) Begegnung Barbarossa's mit dem Papst in der Sala del Consiglio Maggiore (urkundlich 1562) setzt.

2) Hier muß ich mir eine etwas weitläufige Anmerkung gestatten. — Vasari nennt einmal einen Battista da Verona (ed. Le Monnier XI, 134) und ein anderesmal einen Battista Farinato (XI, 338) als Gehilfen und Mitstrebenden Paolo's. Es braucht kein kombinatorisches Talent, um zu finden, daß Vasari unter beiden Namen einen und denselben Künstler versteht. Palladio, der diesem Künstler sämmtliche Malereien zu Fanzolo zueignet, nennt ihn Battista Venetiano (Architettura, ed. 1581. Lib. II, pg. 55); Sansovino wiederum Battista Farinato (Venetia. ed. 1581. Lib. VIII, fol. 123 terg.). Ridolfi führt ihn zuerst unter dem Namen Zelotti auf — möglich aber, daß dieser Beiname schon Vasari bekannt war und daß dahin seine Worte zielen: Similmente Battista da Verona, il quale è così e non altrimenti fuor della patria chiamato (XI, p. 134). Bottari identifizirte richtig den Battista Farinato des Vasari mit dem Battista Zelotti des Ridolfi. Unklarer denn je wurde die Sache durch die commentirenden Bemerkungen der neuesten Annotatoren des Vasari. Diese machen zu Vasari's „Battista da Verona" die lakonische Bemerkung „Battista Fontana Veronese"; ein Maler dieses Namens ist zwar nachweisbar, derselbe ist aber um ein Bedeutendes jünger, als Battista Zelotti (Farinato) und scheint fast ausschließlich außer seiner Heimat gearbeitet zu haben. (Vgl. C. Bernasconi, Studj etc. p. 352 sequ.) In einer Note zu Vasari's „Battista Farinato" sind sie geneigt, diesen für den Zelotti des Ridolfi zu halten und zwar mit Hinweis auf Bottari (XI, pg. 338, n. 5). Merkwürdig ist es, daß sie ihres Irrthums auch dann nicht gewahr wurden, als sie die „sala maggiore de'Cavi de'Dieci", in welcher Vasari den Battista Farinato malen läßt (XI, p. 338), richtig als „sala del Consiglio dei Dieci" benennen, in welcher Vasari schon den „Battista da Verona" als Maler bezeichnete (XI, pg. 134). Im Uebrigen hätte auch die Bemerkung Vasari's Aufmerksamkeit verdient, in welcher er von Battista da Verona behauptet, daß er erhalten habe „i primi principj della pittura da un suo zio in Verona" (XI, 134), eine Aussage, die richtig sein mag, da der Onkel des Battista Farinato der bekannte Paolo Farinato gewesen. Man braucht also gar nicht zur Stilkritik seine Zuflucht zu nehmen; bloße Textkritik ergiebt schon, daß Vasari's Battista da Verona identisch mit seinem Battista Farinato, identisch mit Palladio's Battista Venetiano und endlich identisch mit Ridolfi's Battista Zelotti ist.

3) Zanetti, Della Pittura Veneziana. Venezia, 1771. Lib. III, pg. 283.

gern an eine frühere Verbindung des jungen Künstlers mit Tizian denken. Wahrscheinlich jedoch fand er im venezianischen Patriziat selbst seine Protectoren, da seine Thätigkeit in deren Villen als Freskenmaler ihm schon große Anerkennung erworben hatte. Thatsächlich zeigt er sich auch in allen seinen Malereien nur als einen Nacheiferer Paolo's, nicht Tizian's. [1]) So wird denn auch die Sonderung des Eigenguts, wo er mit Paolo gemeinsam malt, sehr schwierig, ja oft geradezu unmöglich. Das gilt auch von der Thätigkeit Beider in Fanzolo.

Die Villa Fanzolo ist ein Werk des Palladio; Mothes setzt den Bau derselben vermuthungsweise zwischen 1560 und 1565; der Stil der Malereien bestimmt mich, den Bau um ein Jahrzehnt weiter zurückzudatiren.

Von einem mächtigen Mitteltrakt mit vortretender Loggia laufen zwei lange Seitenflügel aus, die ursprünglich zu Wirthschaftsräumen bestimmt waren. Steigt man die breite Freitreppe, die zur Loggia führt, empor, so begegnet dem Auge zunächst die von Ridolfi gerühmte Ceres mit den Ackerbauwerkzeugen. In den Lünetten der beiden Schmalseiten sind zwei Geschichten der Kallisto dargestellt: Zeus gesellt sich in Gestalt der Artemis zu Kallisto, und Kallisto's Strafe. Durch ein kleines Vestibül tritt man von da in den Hauptsaal, welcher den Eindruck überraschender Großartigkeit hervorbringt. Säulen korinthischer Ordnung in Chiaroscuro gliedern die Wandflächen und bilden die prunkende Umrahmung von Fenstern und Thüren. Die beiden Langwände werden in je drei Felder getheilt, und zwar so, daß das Mittelfeld die doppelte Größe der Seitenfelder hat.

Auf dem einen dieser Mittelfelder (links vom Eingang) sehen wir Scipio Africanus in kriegerischer Rüstung; er ist eben im Begriffe, die schöne von ihm selbst geliebte Sklavin ihrem Bräutigam zurückzugeben. Der Vater der Braut spricht ihm auf den Knien seinen Dank aus. Auf dem entsprechenden Felde der entgegengesetzten Wand ist der Tod der Virginia zur Darstellung gebracht. Appius Claudius nimmt den Richterstuhl ein; Virginia liegt auf dem Boden, sie hat eben die tödtliche Wunde vom sittenstrengen Vater erhalten; dieser ist daran, den Ort der That zu verlassen; gegen den Hintergrund zu sieht man eine ältliche Frau, die ihrem Entsetzen über die That Ausdruck giebt.

Die vier Schmalfelder bringen allegorische Darstellungen der vier Elemente: Kybele mit dem Löwen (Erde); Neptun mit dem Dreizack (Wasser); Juno mit dem Pfau (Luft); Zeus mit dem Blitzbündel (Feuer). Erwähnt seien dann noch die beiden Frauengestalten, welche über den (fingirten) Thürgiebeln des Eingangs ruhen.

Kehrt man in das Vestibül zurück und tritt von da in das erste Zimmer der rechten Flucht, so sieht man sechs Darstellungen aus dem Mythos von Zeus und der Jo. Und zwar:

1. Jupiter die Jo liebkosend; Juno wird hinter einer Wolke sichtbar.
2. Die Verwandlung der Jo.
3. Jo von Argos bewacht.
4. Hermes, von Jupiter beauftragt, schläfert den Argos durch Musik ein.
5. Hermes enthauptet den Argos.
6. Juno erscheint in den Wolken und erblickt den getödteten Argos.

---

1) Nur die Loggiamalereien der Villa von Caldogno (auf dem Wege von Tiene nach Bassano) — deren malerische Ausschmückung ich in ihrem Hauptbestand ohne Bedenken dem Zelotti zuweise — verrathen tizianische Einflüsse. Doch weichen gerade diese 3—4 Lünetten der Loggia in Farbe und Zeichnung von dem Hauptbestand der Fresken ab.

Hier haben namentlich das Landschaftliche und der Luftton durch Uebermalung stark gelitten; die Figuren sind besser erhalten, ausgenommen Hermes und Argos in der fünften Darstellung.

Ueber der Thür, durch welche man in das nächste Zimmer tritt, sieht man das gut erhaltene Bild eines „Ecce homo". Dies zweite Zimmer enthält drei große Wandgemälde:

1. Der Thür gegenüber: Venus von Amor geschlagen.
2. Rechts vom Eingang: Amor entfernt sich von Venus und schlägt den Weg in den Wald ein.
3. Links vom Eingang: Der verwundete Adonis in den Armen der Venus.

Ueber der Thür findet sich dann wieder eine Darstellung aus der heiligen Geschichte, und zwar Hieronymus vor dem Kreuze. Leider blieben von diesen Gemälden nur „Venus von Amor geschlagen" und St. Hieronymus von der Restauration verschont; die beiden andern wurden durch den frechen Pinsel eines Pfuschers ihres Charakters gänzlich beraubt.

Auch die beiden ersten Zimmer der linken Flucht sind mit Fresken geschmückt.

Zunächst sehen wir Repräsentanten der schönen Künste und zwar der Musik, der Poesie, der Bildhauerei, der Architektur, der Malerei und der Philosophie. Sie sind dargestellt als schöne Frauen jugendlichen Alters, welche das bezeichnende Attribut in der Hand halten (vgl. unsere Abbildung). Nur die Architektur wird durch Amphion repräsentirt, der durch sein Leierspiel Steine bewegen machte und so Theben erbaute. Das Gemälde über der Thür, durch welche man eingetreten, führt wieder in die christliche Gestaltenwelt zurück: es ist eine heilige Familie von liebenswürdiger Schlichtheit der Haltung.

Das nächste Zimmer enthält zunächst drei große Wandgemälde, deren Gegenstand dem Herakles-Mythos angehört; nämlich: Herakles erschlägt den Kentauren, Herakles, vom Wahnsinn ergriffen, schleudert den Lichas in's Meer, und Herakles auf dem Flammenstoß. Diese drei Gemälde entziehen sich jedoch jeglicher Diskussion, da sie durch einen Farbensudler, der „restauriren" wollte, völlig ruinirt wurden. Ziemlich gut erhalten ist nur das Gemälde über der Thür: Christus erscheint der Magdalena.

Ridolfi eignet von diesen Malereien dem Paolo folgende Stücke zu:

1. Die Malereien der Loggia.
2. Die Allegorien der Elemente im Saale.
3. Im ersten Zimmer der rechten Flucht vier der Jo-Historien.
4. Im ersten Zimmer der linken Flucht die Darstellungen der freien Künste mit Ausnahme des Amphion.

Das Resultat der Stilkritik stimmt mit diesen Angaben ziemlich überein, doch müssen sie zum Theil ergänzt werden.

Die beiden Hauptgemälde des Saals zeigen einige ganz intime Züge Paolo's, so in der Gewandbehandlung, in den Formen der Frauenköpfe. (Charakteristisch für Zelotti ist ein scharf abgeschnittenes Kinn und kräftig bezeichnete Backenknochen.) Die Komposition bekundet voll ausgebildeten Kunstverstand; die Figurenanzahl wird auf die nothwendigsten Träger der Handlung beschränkt, diese werden dann zu einem lebensvollen dramatischen Akt zusammengestellt, dem es aber keineswegs an einer edlen Gehaltenheit mangelt. Der Tod der Virginia ist vor Allem charakteristisch. Ob Paolo schon damals diese Vorzüge besaß? Die großen Kompositionen der Sorranza vermöchten den Schlüssel dazu zu liefern. Soll man sie aber dem um vier Jahre jüngeren Zelotti zutrauen? Das Kolorit, das ziemlich intakt blieb, zeigt einen etwas stumpfen Generalton, der bei Paolo

sonst nicht angetroffen wird, an den mich aber die Fresken in Caldogno wieder gemahnten. So darf man annehmen, daß an der Autorschaft dieser beiden Hauptbilder Paolo sicherlich betheiligt war, mag er auch einen großen Theil der Durchführung immerhin an Zelotti abzugeben haben. Für Paolo nehme ich dann in Anspruch die beiden ruhenden Frauengestalten über den Thürgiebeln, wogegen die Darstellungen der Elemente charakteristische Kennzeichen des Stils Zelotti's an sich tragen. Ridolfi eignet



Fresco in der Villa zu Fanzolo.

vier der Jo-Historien dem Paolo zu; es ist nicht schwer, in den beiden Historien: Hermes schläfert den Argos ein und: Tödtung des Argos eine von Paolo verschiedene, wenn auch ihm nacheifernde Hand zu erkennen. Die Historien von Venus und Adonis dürften Werke des Paolo gewesen sein; „Venus von Amor geschlagen", das ein Urtheil noch zuläßt, spricht ganz entschieden dessen Formcharakter aus. Von den Darstellungen der freien Künste kommen die fünf Frauenfiguren auf Paolo's Rechnung; sie sind die ähnlichen jüngeren Schwestern der acht schönen musicirenden Frauen in der Villa Maser. Der Amphion und die Darstellungen aus dem Herakles-Mythos dürften Werke des Zelotti gewesen sein, der gerne ähnlichen Stoffen nachging. Werke Paolo's sind dann die vier



FRESCOGEMÄLDE IN DER VILLA MASER

von Paolo Veronese



Darstellungen aus dem christlichen Gestaltenkreise; sie befinden sich in wunderlicher Gesellschaft, sind aber charakteristische Zeugen der eigenartigen Bildungsatmosphäre jener Zeit, in der — bewußt oder unbewußt — antik-heidnische und dogmatisch-christliche Vorstellungen auf dem Boden einer durchaus ästhetischen Weltanschauung friedlich neben einander existirten. Das Ornamentale, die zahlreichen reizenden Putten, Laubgewinde u. s. w. verdienen ein mehr als kühl anerkennendes Urtheil; welche Anmuth und Frische der Phantasie, welch' feingebildeter Geschmack offenbart sich darin! Wer aber vermöchte hier das geistige Eigenthumsrecht jedes der beiden hier vereint schaffenden Künstler haarscharf herauszusondern?

Paolo's Arbeiten in der Casa Contarini, in den Villen der Soranzi und des Emô Treves machten den Künstler zum Mindesten dem Venezianischen Patriziat bekannt; als deßhalb Paolo von seinem Landsmann Bernardo Torlioni, dem Prior von S. Sebastiano, nach Venedig selbst berufen ward, war es kein durchaus fremder Boden mehr, den er betrat. Das geschah um die Mitte des Jahres 1555. [1])

Ein reges künstlerisches Leben herrschte damals noch in Venedig, aber die Zahl bedeutender künstlerischer Kräfte war doch nicht mehr jener zu vergleichen, welche Venedig im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts besaß. Palma, Pordenone, die beiden bedeutenderen Bonifazio waren todt; Tizian schuf noch, doch war er nahezu achtzigjährig; nur von Tintoretto mochte Paolo mit eifersüchtiger Neugier empfangen worden sein.

Paolo malte zuerst die Decke der Sagrestia von S. Sebastiano (in Oel). Es fällt der bedeutende Unterschied auf, der zwischen dem Mittelbilde und den Evangelistenfiguren, welche sich um dasselbe gruppiren, herrscht. Man fühlt es heraus, wie Paolo dem Mittelbilde gegenüber noch mit Zaghaftigkeit — hervorgerufen durch die ihm weniger gewohnte Technik — zu kämpfen hat; wie er aber dann schnell sich selbst findet, und seine Formensicherheit in dem Grade wächst, als er sich die völlige Herrschaft über die Technik erwirbt. Und schnell vermag er auch der Oeltechnik alle ihre geheimsten Vorzüge abzuschmeicheln und abzuringen. Seine drei Decken-Ovale in der Libreria Nicena, die schon im folgenden Jahre entstanden (Februar 1556), sind hierfür das glänzendste Zeugniß [2]). Nach einem kurzen Aufenthalt in Verona (Porträt eines Gliedes der Familie Guarienti, Verona, Pinakothek Nr. 240) kehrte Paolo zu seinen Arbeiten in S. Sebastiano zurück. Es folgten zunächst das Tafelbild des Hauptaltars, dann aber die Fresken, welche die Chorwand und die Langwände der Kirche bedecken.

An der rückwärtigen Chorwand sieht man Petrus und Paulus, in gemalten Nischen stehend; die Seitenwände des Chors sind von zwei Historien bedeckt: S. Sebastian vor Diocletian und S. Sebastian mit Stöcken geschlagen; die erstere ward schon zu Paolo's Zeit durch Feuchtigkeit zerstört und von diesem dann durch eine Oelmalerei ersetzt. Dem Choreingang gegenüber tritt durch eine fingirte Thür ein Mönch, gefolgt von einem Negerknaben, ein artiger perspektivischer Scherz, wie ihn Paolo mehr als einmal zu machen liebte. Es folgen dann, in gleicher Höhe an den Langwänden fortlaufend, Sibyllen, musicirende Engel, dann das Martyrium des hl. Sebastian, aufgelöst in zwei selbständige Kompositionen. Und zwar zeigt die eine eine Gruppe von Bogenschützen, die in Formengebung und Haltung an den florentinischen Realismus des Quattrocento

---

1) Die Deckenbilder der Sagrestia von Sebastiano haben das Datum 10. Nov. 1555.

2) In meiner Biographie Paolo's in Dohme's „Kunst und Künstler" habe ich in Folge eines Uebersehens diese Arbeiten zu spät angesetzt. In Zanetti's „Della Pittura" (Lib. III, pg. 249) ist ein Bruchstück des diesbezüglichen Rechnungsausweises (dat. 14. Febr. 1556) der Procuratia del Supra mitgetheilt.

gemahnt, dann auf dem entsprechenden Felde der entgegengesetzten Wand: Sebastian, gefesselt, den tödtlichen Pfeilen ausgesetzt; von der Höhe schwebt ein Engel herab, ihm die Krone der Vollendung zu reichen. Die Wandstreifen zwischen je zwei Kapellen (im Ganzen acht) sind mit den Figuren männlicher Heiliger bedeckt; die Zwickel oberhalb der beiden Kapellen zur Seite der Tribuna mit ruhenden Engelsgestalten. Ueber dem Triumphbogen endlich befindet sich eine Verkündigung. Alle diese Malereien haben ziemlich gelitten; sie sind entweder restaurirt, oder der Farbenton, der im Laufe der Zeit stumpf wurde, vermag nicht mehr zu wirken neben dem Glanz, der Klarheit, der Kraft und Harmonie des Kolorits, welche den Oelbildern des Plafonds, der Orgeldecken, der Tribuna u. s. w. eigen ist. Dennoch zeigen sie auch jetzt noch unsern Paolo von vortheilhaftester Seite. Die beiden Sebastian-Historien an den Chorwänden sind nun schon zweifellose Dokumente dafür, in welchem Maße es Paolo gelingt, dramatische Energie mit einer gewissen Gelassenheit der Erzählung zu vereinigen; das Pathos des Affekts ist deutlich vernehmlich, ohne daß doch darüber die Klarheit und Uebersichtlichkeit der Gruppirung Gefahr liefe. Die Formengebung der Einzelgestalten in den Nischen zeigt bereits jene Großheit des Stils, welche zu der Meinung verführte, Paolo habe in Rom selbst sich diesen Zug zu eigen gemacht, der eigentlich seiner ganz auf Anmuth und Sinnenreiz gehenden Begabung ferne gelegen. Man stützt sich dabei auf Ridolfi's Erzählung von Paolo's Reise, die er als Familiare des Girolamo Grimani unternommen habe. Ich halte die ganze Römerfahrt für eine Fabel. Girolamo Grimani ging dreimal als Orator der Signoria nach Rom und zwar am 20. Mai 1555, am 20. Oktober 1559 und am 19. Januar 1565 [1]). Zu allen diesen drei Zeitpunkten aber ist Paolo's Aufenthalt in Venedig verbürgt. Die Deckenmalereien der Sagrestia von S. Sebastiano tragen als Datum der Vollendung den 10. Nov. 1555. Die umfangreichen Malereien der Orgeldecken in eben derselben Kirche beschäftigen ihn Ende 1559 und Anfang 1560, denn am 1. April 1560 erhält er den letzten Rest des Gesammthonorars von 200 Dukaten. In das Jahr 1565 fallen die beiden gewaltigen Oelbilder der Tribuna der Kirche [2]). Man dürfte dann wohl auch in Erinnerung bringen, daß Vasari, der Werke Paolo's bis über 1563 hinaus erwähnt, es sich wohl kaum hätte entgehen lassen, von einem solchen Aufenthalt Paolo's in Rom Notiz zu nehmen, um für seine Angaben zu profitiren. Wenn Paolo in seinem Verhöre vor dem Inquisitionstribunal zu seiner Vertheidigung das jüngste Gericht Michelangelo's in der Sistina citirt, so ist die Kenntniß desselben aus der Kenntniß eines Stiches sehr leicht erklärlich [3]). Es liegt mir ferne bestreiten zu wollen, daß Paolo von Rom her Impulse empfangen habe; die Stiche nach Michelangelo's und Raffael's Werken waren nicht schwer zu erlangen und Ridolfi erzählt, daß Paolo in seiner Jugend viel nach Stichen gezeichnet habe. Immerhin mag dadurch jenes Element von Größe in Paolo geweckt worden sein, das man gern als „michelangelesk" bezeichnet; aber es tritt nicht als eine neue Offenbarung in seine Entwickelung; es ist ein ursprüngliches Element seiner künstlerischen Jugenderziehung, das er mit seiner Naturanschauung in Uebereinstimmung bringt, und das dann wie alle seine übrigen Eigenheiten in der Bethätigung wächst und ausreift. Nirgends mehr als

---

1) Vgl. Memorie istorico-chronologiche spettanti ai Ambasciadori della Srm̃a Republica di Venetia etc. C. Ms. der Marciana. Scritt. ital. VII, 169.

2) Vgl. Cicogna u. Ridolfi o. c. p. 298.

3) Einer der frühesten Stiche des Giudizio Universale ist der von 1548 von Niccolo della Casa. Vgl. Passerini, La Bibliografia di Michelangelo Buonarroti e gli Incisori delle sue opere. Firenze 1875.

in der Villa Maser erinnern seine Einzelfiguren an die Einzelfiguren Michelangelo's in der Sixtina — freilich nur in der Gesammthaltung, nicht in der Struktur — aber der Keim dieser Größe ist doch schon in den Malereien der Casa Contarini zu finden, welcher sich dann ununterbrochen entwickelt.

Vielleicht schon 1559, spätestens aber im Frühling 1560 ging Paolo nach Tiene, um dort im Schlosse des venezianischen General-Intendanten zwei Säle mit Fresken auszuschmücken. Auch Tiene liegt gegen die Alpenvorkette hin; den Mittelpunkt des stattlichen Marktes (der seit Oktober 1876 durch eine Flügelbahn von Vicenza aus in ca. $^3/_4$ Stunden zu erreichen ist) bildet der burgähnliche Palast, der sich heute im Besitz der altberühmten Familie der Colleoni befindet. Vasari erwähnt nur kurz, daß Paolo in Gesellschaft des Battista da Verona hier einen Saal mit Fresken ausgeschmückt habe. Ridolfi ist ausführlicher. Darnach malte Paolo in zwei Sälen, wovon der eine im Erdgeschoß, der andere im ersten Stockwerk sich befindet. Man hielt diese Fresken für zerstört; die Sachlage ist eine glücklichere. Die Malereien des Hauptsaals (im ersten Stockwerk) sind allerdings bis auf zwei Fragmente, Kopf einer jungen und einer alten Frau, verschwunden; der Saal wurde in eine Bildergalerie umgewandelt. Als Hauptgemälde fanden sich hier vier Gesellschaftsscenen, und zwar: ein Gastmahl, dann Darstellungen des Spiels, des Tanzes und der Jagd; ich vermuthe, daß die Darstellungen des Spiels und des Tanzes, dann das Gastmahl im Saale der Villa von Caldogno freie Kopien dieser hier zerstörten Malereien seien. Relativ gut erhalten sind dagegen die Malereien, welche sich in einem Saale des Erdgeschosses befinden. Die beiden Langwände des Saals sind in je zwei Kompartimente, im Verhältniß von 1:2, getheilt. Die beiden Felder der rechten Wand bringen die Historien von Scaevola vor Porsenna und Sophonisba's Begegnung mit König Masinissa. Porsenna sitzt auf dem Thron; auf den Thronstufen erblickt man zwei berathende Alte, wovon der eine die Gesetzesbücher aufschlägt; Scaevola hält den Finger in die Flamme; Porsenna selbst und zwei Wächter zeigen in Ausdruck und Haltung Erstaunen und Verwunderung über diesen Akt. Die Begegnung Sophonisba's mit Masinissa erstreckt sich auf den doppelten Raum, welchen das vorerwähnte Bild einnimmt. Masinissa erscheint auf prächtigem Pferde (das aus der Wandfläche herauszusprengen scheint); von seinem Gefolge werden fünf Krieger sichtbar, wovon der Eine, der dem Beschauer den Rücken zukehrt, sich durch eine ganz besonders freie Haltung auszeichnet. Sophonisba, die eben den Palast verlassen, schreitet in königlichem Schmucke, als Bittende, mit ausgebreiteten Händen dem Ankömmling entgegen. Eine Gruppe von Frauen kommentirt mit Geberden der Furcht und der Verwunderung den Hergang. Die linke Wand bringt dem Bilde „Scaevola vor Porsenna" gegenüber ein Gastmahl der Kleopatra, doch beschränkt auf eine äußerst geringe Personenzahl. An reichbesetzter Tafel sitzt Kleopatra, schön, stolz, kokett, eben im Begriffe, die kostbaren Perlen in den Becher zu werfen. Ihr gegenüber sitzt Antonius, neben diesem noch ein Mann in kriegerischer Rüstung. Ein Page und ein Diener warten auf; ein Mädchen lauscht von außen nach den Gastirenden hin. Der Ort, wo das Gastmahl stattfindet, ist eine säulengetragene Halle, durch welche man ins Freie blickt. Dem Wandgemälde „Sophonisba und Masinissa" gegenüber befindet sich: Xerxes nimmt die Tribute der Griechen entgegen (auch diese Darstellung sieht man in freier Kopie in Caldogno wieder). Xerxes sitzt auf hohem Thron; ihm zur Seite steht ein Krieger; ein Sklave hebt die an den Stufen des Throns von den Griechen niedergelegten Kostbarkeiten auf.

Es folgt nun eine schöngeordnete Gruppe: Zu vorderst ein alter Mann, dann eine Mädchengestalt in Prunkgewandung, die Hand auf die Brust gelegt; der Ausdruck ihres Gesichts, auf welchem Scham, Zorn, Furcht und doch auch schon leise aufkeimende Neigung sichtbar, erklärt uns ihre Lage: sie wird als vornehmstes Weihegeschenk dem Könige dargebracht. Es folgt ihr die Dienerin, ein Mädchen von prächtigen Formen, und zwei ältere Frauen, welche mit Blicken den Hergang kommentiren. An der Wand, dem Eingang gegenüber, befindet sich der schönskulpirte Kamin; er trennt die häusliche Gruppe: Vulcan, und Venus und Amor. Ueber dem Eingang ruhen wie gewöhnlich über in Chiaroscuro gemalter Giebel-Architektur mächtige Frauengestalten, deren ursprüngliche Inspiration immerhin auf eine Nachbildung von Michelangelo's Allegorien in der Sagrestia nuova von S. Lorenzo zurückgeführt werden mag. Die Bildfelder werden durch Säulengruppen gegliedert; über denselben laufen Festons hin, von reizend gebildeten Putten gehalten. Die Fresken von Tiene zeigen, wie stark Venedig unterdessen auf Paolo gewirkt. Die Dürftigkeit des Gastmahls der Kleopatra ist auf die Beschränktheit des Raumes zurückzuführen; im Uebrigen liebt er es, schon in Gewandung und Beiwerk die festliche Pracht zu entfalten, die man nicht wegzudenken vermag von den Werken des klassischen Interpreten geistverklärten üppigen Lebensgenusses. Auch der Frauentypus ist ein anderer geworden: nicht mehr jenes zarte, magdliche Oval, das von der Psyche der Farnesina inspirirt erscheint, sondern es ist der vollreife Typus, die Formenfülle der Frau, die nun nicht wieder aus den Werken Paolo's verschwindet. Man hat verwundert nach der Ursache solcher Liebhaberei gefragt. [1]) Die veronesische Malerei zeigt von Haus aus einen beschränkteren Realismus als die venezianische. Der junge Künstler ließ nun zwar Inspirationen, Impulse weiter wirken, die er bei seinen Studien empfangen, sobald aber das reiche, bunte Gestaltenleben Venedig's auf die empfänglichen Sinne Paolo's eindrang, gab er sich gerne dieser Macht gefangen. Seine Kunst steht nun nur noch im Dienste der Feier gegenwärtiger Wirklichkeit; nur warmblütige Venezianer sind es, welche von nun an in römischer oder biblischer, zumeist aber in der Tracht der eigenen Zeit aus seinen Werken uns entgegentreten. So wird auch sein Frauen-Typus durch keine akademische Erinnerung mehr beeinflußt; die schöne venezianische Patrizierfrau, wie sie leibt und lebt, herrscht nun fast ausschließlich in seinen Bildern. Klima und behagliches Wohlleben begünstigten jene vollen, weichen, üppigen Formen, wie sie uns schon auf Gemälden Tizian's und des älteren Palma, vor Allen aber bei Paolo, entgegentreten, die aber dem venezianischen Frauenschlag der vornehmen Klasse charakteristisch gewesen sein müssen, da sie in gleicher Weise auch in den Kupfern jener Zeit, so z. B. den Modekupfern von Cesare Vecellio's „Habiti antichi et moderni di tutto il mondo" (Venetia, 1598) uns begegnen. Eine andere Frage ist, warum in Paolo's Bildern die Poesie der Mädchengestalt fast gänzlich mangelt. Die Kulturgeschichte giebt die Antwort auch darauf. In Italien gewann stets die Frau erst dann Stellung in der Gesellschaft, wenn sie Gattin ward. Die Tragödien der Leidenschaft, die Komödien der Täuschungen nahmen von da an erst ihren Anfang. Ueber dies Gesetz gehen nur hinaus die „Virago" und die — Hetäre. In Venedig, wo orientalische Einflüsse auch die Sitte mannigfach bestimmten, kam diese Gepflogenheit schroffer zur Erscheinung, als in irgend einem andern Theile Italiens. Wenn es schon Norm war,

1) Vgl. Burckhardt, Cicerone, 3. Aufl., S. 1095, Note 1.

daß die Frau nur bei außergewöhnlichen festlichen Gelegenheiten das Haus verlassen durfte, dann aber auch allerdings in sieghafter Schönheit und Pracht auftrat, so war das Mädchen der Oeffentlichkeit gänzlich entzogen; sie kannte höchstens den Weg zur nächsten Kirche, gewöhnlich aber ward auch die Sonntagsandacht in der Hauskapelle verrichtet. Deßhalb findet sich in Paolo's himmlischen und irdischen Symposien nur das reife Weib. 1) Dazu kommt noch dies. Die Poesie der Ahnung, der Sehnsucht, der herzverzehrenden Leidenschaft ist Paolo fremd; um so besser kennt er jene, welche in gehaltener Daseinsfreude, im resoluten Genusse der Gegenwart liegt; die naturgemäßen Träger dieser Poesie sind der ausgereifte Mann und das auf der Sonnenhöhe des Lebens stehende Weib. Das Verweilen auf dieser Höhe ist ein kurzes; aber während desselben schweigt die Sehnsucht und die Bangniß, und nichts bleibt als seliges Behagen. Paolo's Menschen, und besonders seine Frauen, wandeln auf dieser Höhe. In den Fresken von Tiene findet also zuerst völlig klar jene Einkehr in eine schöne Wirklichkeit statt, als deren klassischer Interpret Paolo bald angesehen wurde.

In gleichem Maße, wie Paolo's Formenbildung unter dem Einflusse venezianischen Lebens sich fortentwickelte, so hat seine Komposition durch das Anschauen der Werke venezianischer Kunst gewonnen.

Die Begegnung von Sophonisba und Masinissa — die Entgegennahme der Weihgeschenke durch Darius — Scaevola vor Porsenna — alle diese Gemälde zeigen die innigste Verbindung eines klaren, schöngegliederten Aufbaues der Scene, ohne daß das Pathos innerer Erregtheit darunter litte. Was die Zeichnung betrifft, so hat sie, trotz einzelner nachweisbarer Fahrlässigkeiten, wie z. B. in Modellirung der Hände, doch gegen früherhin weit an Sicherheit und Korrektheit zugenommen, und manches schwierige Problem darf zu lösen gewagt werden, wie z. B. die Verkürzung des in Vordersicht genommenen Pferdes im Masinissa-Bilde. Man wird auch hier wieder nach dem Antheil Zelotti's fragen. In Masinissa's Begegnung, im Dariusbilde, im Gastmahle gemahnt nichts an eine fremde Hand; dem Porsenna-Scaevolabilde gegenüber möchte man gerne an Zelotti's besondere Vorliebe für die römische Historie denken, aber begegnet uns dieselbe nicht auch bei Paolo, nicht bloß in seinen Jugendschöpfungen, sondern auch denen späterer Jahre? Die Malereien in der Villa Caldogno, wo sich freie Wiederholungen von den zerstörten Darstellungen im oberen Saale finden, könnten auf die Conjectur führen, Zelotti habe damit nur sich selbst wiederholt, und es seien die von Ridolfi zitirten Malereien im Saale des oberen Stockwerks sein Werk gewesen. Aber darf man annehmen, daß Paolo den Hauptraum dem, ihm im Fresco allerdings ziemlich ebenbürtigen, Gehilfen abgetreten haben werde? Und entsprechen jene Darstellungen des Tanzes, des Spiels, der Gasterei nicht völlig der Richtung Paolo's, in welche er namentlich seit seinem Aufenthalt in Venedig eingelenkt hatte? So bleibt nichts übrig, als auf die innigste Verbindung und Theilung der Arbeit hinzudeuten, wobei dem älteren und als Künstler schon angeseheneren Paolo die Führerrolle zugefallen sein mochte. In die Zeit, welche zwischen diesen Malereien und den Fresken der Villa Maser, Paolo's Meisterwerk in dieser Technik, liegt, fallen einige von Paolo's erlauchtesten Werken der Tafelmalerei (das Große Gast-

1) Vgl. darüber in Ch. Yriarte's angeführtem Werke das Kapitel: „La femme Venitienne au seizième siècle". — Die geistige Schätzung der venezianischen Frau ist aber zu tief gegriffen. Die Frauen z. B., die sich in Pietro Bembo's Asolani, in Asolo bei Katharina Cornaro zusammenfinden, sind Geistesverwandte der Frauen des urbinatischen oder mantovanischen Hofes jener Zeit.

mahl im Louvre 1563, die beiden Hauptbilder von S. Sebastiano 1565 u. s. w.), dann einige große Frescoschöpfungen, die aber völlig zerstört sind und deßhalb nur kurz im Nachtrage zur Erwähnung kommen werden.

Das nächste vorhandene Denkmal sind also die Malereien der Villa Maser. Mothes setzt den Bau dieser Villa zwischen 1565 und 1570. Ch. Yriarte hat den Zeittermin genauer bestimmt; es ist die Zeit von 1564 bis 1568, während welcher Marc Antonio Barbaro, mit seinem Bruder Daniele Barbaro, Erbauer derselben, in Venedig weilte. Woltmann schloß sich Yriarte's Bestimmung an. [1]) Noch weiter bestimmt wird dieser Zeittermin durch Vasari, der in der zweiten Auflage seiner „Vite" (Firenze 1568) der Malereien des Paolo schon gedenkt; dieselben dürfen also über 1566 nicht hinausgesetzt werden.

Palladio war der Baumeister der Villa; der Bruder des Marc Antonio, Daniele Barbaro, war erfahren in allen Wissenschaften und Künsten; und wie nach der Erzählung Ridolfi's Marc Antonio „zu seiner Erholung" Figuren in Stuck bildete, so hat sich auch Daniele Barbaro nicht bloß als Kunsttheoretiker erwiesen in seiner Vitruv-Ausgabe und seinem Lehrbuch der Perspektive [2]), sondern sich auch als praktischer Architekt bethätigt; der Palazzo Trevisan zu Murano bezeugt noch heute, trotz erlittener Verunstaltungen, daß er ein Dilettant ohne Dilettantismus war. Mit Palladio stand Daniele in Freundschaftsverhältniß und bedachte ihn („nostro amorevole architetto") in seinem Testamente mit einem Legat. Alessandro Vittoria besorgte den plastischen Schmuck.

So sehen wir denn die hervorragendsten jüngeren Künstler, die sich damals in Venedig zusammenfanden, im Dienste zweier Bauherren, welche die praktische Tüchtigkeit des venezianischen Patriziats mit Empfänglichkeit für wissenschaftliche und künstlerische Bildung harmonisch vereinigten, welche uns die großen Universalmenschen der Jugendepoche der Renaissance noch einmal in Erinnerung bringen. So ward die Villa Maser das klassische Denkmal der venezianischen Renaissance, wie dies die Farnesina für die römische Hochrenaissance ist. Die Luft der Zeit, in der sie entstanden, weht uns aus ihren Räumen noch heute entgegen, der Geist ihrer ersten Bewohner spricht noch in voller Vernehmbarkeit zu uns. Die äußere Repräsentation der Villa ist freilich nicht die glücklichste; die Wirkung des schönen Mittelbaues wird stark beeinträchtigt durch die Seitenflügel, deren Eckrisaliten durch häßlich geschwungene Voluten entstellt werden. Scamozzi wird jedoch dafür nicht verantwortlich gemacht werden können, da der Prospekt dieser Villa in der von Palladio noch selbst besorgten Ausgabe der „Architettura" in nichts von der Gestalt abweicht, welche sie noch heute besitzt. [3]) Ist man aber in das Innere des Mittelbaues getreten, so erkennen wir in der Disposition und Anordnung des Raumes sofort jenen großen Meister, der in den Geist der Alten wie nur irgend ein Architekt der Hochrenaissance eingedrungen war, und diesem Geiste dann mit feuriger Liebe diente. Der Bildhauer und der Maler traten hilfreich hinzu, die Intentionen des Architekten zu schönem Ausdruck zu bringen. Ein harmonisches Zusammenwirken der Schwe-

1) Merkwürdiger Weise knüpft Woltmann die Vermuthung daran, Paolo sei 1563 in Rom gewesen. 1563 aber arbeitet Paolo an dem Großen Gastmahl für S. Giorgio Maggiore. Für seine Anwesenheit in Venedig im Frühling 1563 ist außerdem noch ein Zeugniß, daß er zu jenen Künstlern gehörte, welche am 22. Mai 1563 über einige Mosaik-Arbeiten der Zuccati in S. Marco ein Urtheil abgeben. Vgl. Zanetti o. c. pg. 572 sequ., dann Harzen im „Deutschen Kunstblatt" (1853, Nr. 37).

2) Nur ein Theil der Perspektive ist gedruckt; das vollständige Werk befindet sich handschriftlich in der Marciana in Venedig. Scritt. ital., cl. IV, cod. 40.

3) Mothes möchte Scamozzi in Mitleidenschaft ziehen o. c. II, S. 206. Bei Palladio findet sich die Abbildung der Villa Maser in ed. cit. lib. II, pg. 51.

sterkünste begegnet uns, in welchem dann der rein künstlerische Gesammteindruck wurzelt. Was die Malereien im Besonderen betrifft, so mag man immerhin in der Durchführung von Einzelheiten Gehilfenhände vermuthen, die Anordnung des Ganzen, die Erfindung und Komposition der bedeutenderen Stücke wird man auf Rechnung Paolo's setzen müssen. Es ist der Kreis von bildnerischen Vorstellungen, in welchen Paolo sich von Anfang an bewegte; es ist seine Art zu komponiren, seine Formengebung, seine prompte, breite Pinselführung. Aber freilich, es ist Paolo auf seiner Sonnenhöhe. Alles was in den Grenzen seiner Begabung lag, hier schüttet er es vor uns aus. Dieses Heer von Göttern und Heroen, Allegorien und Personifikationen, Personen der heidnischen und christlichen Mythe und Charakterfiguren der eigenen Zeit, die er Alle in gleiche Erdnähe zieht, welchen allen er gleiche Lebenswärme und Lebensintensivität zu geben vermag: sie zeigen, wie groß „der versamlet heymlich Schatz des Herzen" war, aus welchem er schöpfen konnte. Manche der Allegorien und Personifikationen mögen wir heute nicht mehr richtig zu deuten wissen; wir suchen aber auch gar nicht nach fernliegenden Bezügen, die Gestalt, die Gruppe, wie sie an sich uns entgegentritt, absorbirt unser ganzes persönliches Interesse. In der Formenbildung giebt Paolo das Beste und Größte, was er aus sich zu geben vermochte. Die auf Wolken ruhende Venus (in der Darstellung des Frühlings), Zeus mit dem Adler (im Götter-Cyklus), die Juno (in der Darstellung der vier Elemente) u. s. w. gemahnen an Inspirationen Michelangelo's und zeigen doch auch wieder die einschmeichelnde Anmuth paolesken Stils, wie sie aus seinen Tafelmalereien bekannt ist. Die Zeichnung ist im Umriß sicher und korrekt; der Mangel detaillirter Formencharakteristik darf hier am frühesten auf Nachsicht rechnen. (S. den Lichtdruck.) Für die Solidität der Maltechnik und die Kraft und Heiterkeit und Harmonie der Farbe giebt der gegenwärtige Zustand dieser Malereien das rühmendste Zeugniß. [1])

Nach Vollendung dieses Werkes führte Paolo die Tochter seines Lehrers Antonio Badile als Gattin heim; 1568 ward ihm der erste Sohn geboren. Eine Reihe hochberühmter Tafelbilder wird in die Zeit zwischen 1567 und 1570 zu setzen sein, so das Bild des Hauptaltars von S. Giorgio in Braida in Verona und das Martyrium der heiligen Justina in der Kirche S. Giustina in Padua. In die Zeit von 1570 bis 1572 fallen dann drei große Gastmähler [2]); bald nach 1572 dürften die Fresken zu setzen sein, welche uns im Schlosse von Magnadole (Regierungsbezirk Motta, auf der Straße zwischen Treviso und Udine) erhalten sind. Als Paolo dort malte, gehörte der Palazzo der Familie Giunti; später, zu Ridolfi's Zeit, war er im Besitz der Foscarini; heute gehört er dem Bruder des Besitzers von Fanzolo. Paolo malte im Hauptsaal und in dem rechts daran stoßenden Zimmer, (die Malereien in einem zweiten Zimmer sind von einem vielleicht späteren Nachahmer paolesken Stils). Die Wandflächen werden ähnlich wie in der Villa zu Fanzolo durch Karyatiden in Chiaroscuro, die ein reiches Karnies tragen, gegliedert und zwar die Langwände in je zwei Felder.

---

1) Eine detaillirte Beschreibung der Fresken zu geben wäre überflüssig, da die A. Woltmann's im 12. Hefte des 1. Jahrg. der „Deutschen Rundschau" in aller Händen ist. Der Verfasser dieses Aufsatzes gab gleichfalls eine Beschreibung der Fresken in seinem Artikel „Paolo Veronese", in Dohme's „Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit" (Lieferung 26 u. 27). Das beste Kriterium des Werthes aber wird die mitfolgende Abbildung geben.

2) 1) Gastmahl bei Simon für S. Sebastiano (jetzt Brera in Mailand). Anfang 1571.
2) Das für S. Giovanni e Paolo (jetzt Akademie in Venedig) beendet 20. April 1572.
3) Gastmahl Gregor's des Großen im Kloster der Madonna von Monte Berico bei Vicenza, gleichfalls 1572.

Als Gegenstände der Darstellung wählte Paolo: Das Gastmahl der Kleopatra; die Familie des Darius; Hannibal's Schwur und die Gründung Karthago's.

Im „Gastmahl der Kleopatra" finden wir keine Spur mehr von der Einfachheit, mit der Paolo diesen Gegenstand in Tiene behandelte. Es ist die festliche Pracht und Opulenz des Gastmahls von S. Giorgio, welche hier wieder erscheint. Prächtige Architektur blickt durch die Portiken herein, unter welchen die reichbesetzten Tafeln aufgestellt sind. Den Gastirenden gegenüber ist ein Musikorchester postirt. Diener eilen ab und zu. Kleopatra ist in dem Momente abgebildet, als sie die kostbaren Perlen einer ihrer dienenden Frauen überreicht. „Die Familie des Darius" ist eine etwas flüchtige Uebersetzung des großen Oelbildes, das Paolo für die Pisani malte (jetzt in der Nationalgalerie in London) in's Fresco.

Eine bedeutendere Leistung ist: Hannibal's Schwur. Vor dem Altar des Jupiter und Herkules leistet der junge Hannibal den Schwur, die Schmach seines Vaterlandes zu rächen. Ein Priester, der mit erhobener Hand auf die Vaterstadt hinweist, entflammt noch mehr das düstere Feuer des Jünglings. Ernst, wie in Gedanken über die Zukunft versunken, sieht Hannibal's Vater, Hamilcar, dem Hergange zu. Das vierte Bild zeigt die Gründung Karthago's. Dido erscheint, begleitet von reichem Gefolge, um der Stelle zuzuschreiten, von wo aus die Grenzummessung der zu gründenden Stadt ausgehen soll. Die Gruppe, gegen welche sie sich bewegt, ist eben damit beschäftigt, die Haut in Riemen zu schneiden; zwischen den beiden Gruppen steht ein Mann, der gegen eine solche Auslegung der Gewährung der Bitte zu protestiren scheint.

In den Malereien des anstoßenden Zimmers ist die Komposition gleichfalls sichtlich von Paolo, wenngleich an der Durchführung Gehilfenhände Antheil haben mögen. Die eine Wandfläche wird von zwei Historien des Camillus bedeckt: und zwar zeigt das eine Gemälde das rettende Auftreten des Camillus im Momente, da Brennus den Römern das „vae victis" zuruft, das andere führt den Triumph des Camillus vor; letzteres zeigt eine straffe Komposition bei majestätischer Massenentfaltung und einzelnen lebensvollen Episodenfiguren. Auf der entgegengesetzten Wandfläche befinden sich zwei Darstellungen aus der Geschichte Coriolan's, wahrscheinlich freie Wiederholungen jener jetzt zerstörten Fresken, die Paolo im Palazzo Bellavite auf dem Campo Maurizio in Venedig gemalt hatte. In dem einen Gemälde sieht man Coriolan als Feind vor Rom, seine Familie zieht ihm entgegen, ihn zu versöhnen; im anderen ist der Akt der Versöhnung dargestellt: das Vaterland habt ihr gerettet, einen Sohn habt ihr verloren. An der Fensterwand, der Thür gegenüber, erblickt man das tragische Nachspiel des Kampfes der Horatier mit den Curiatiern. Die Schwester des letzten Horatiers sinkt todt in die Arme ihrer Gefährtinnen, vom Schwert ihres Bruders durchbohrt, weil sie ihren Bräutigam, einen der gefallenen Curiatier, zu beweinen wagte. Die Gemälde zu beiden Seiten der Thüre stellen Cincinnatus dar, und zwar einmal als Landmann, das andere Mal als Krieger. Das kleine Feld über der Thür zeigt eine gekrönte Frau; sie hält eine zweite Krone in der Hand, die sie eben dem Manne geraubt zu haben scheint, auf dessen Haupt sie den Fuß setzt. Leider haben die Fresken durch Abwaschungen und durch mannigfache „Restaurationsversuche" viel von ihrer ursprünglichen Schönheit eingebüßt.

Ich habe nun noch zwei Einzelstücke zu erwähnen. Das eine derselben befindet sich in der Sala dell' Anticollegio im Dogenpalast. Es ist die einzige Frescomalerei Paolo's dortselbst; die Erfahrung, welche man bei den Fresken des Guariento, Gentile da Fa-

briano u. s. w. gemacht hatte, mochte die Signoria bestimmen, Paolo in dieser Technik nicht arbeiten zu lassen. Thatsächlich hat auch diese „Venezia auf dem Thron" alle Farbenschönheit verloren; die Mitteltöne sind verschwunden; ein brandig gewordenes Roth dominirt. In der Pinakothek zu Verona befindet sich dann ein Konzert (Nr. 474. 2.7 m. × 2.25 m.); Bernasconi meinte irrthümlich, es stamme aus Fanzolo her und wäre der einzige Rest der dort von Paolo ausgeführten Malereien. In freier Landschaft sieht man eine schön geordnete Gruppe, bestehend aus drei Frauen, einem Mann und einem Eros; letzterer geräth in diese Gesellschaft, weil, wie Vasari gelegentlich des Conzerts in der Libreria bemerkt, Liebe aus der Musik geboren werde, oder aber weil Liebe nie der Musik entrathen könne. Die gereifte Frauenschönheit, die Freiheit der Gruppirung zeigen, daß diese Malerei aus Paolo's bester Zeit stamme. Ueber die Provenienz konnte ich nur erfahren, daß dies Fragment aus dem Trevisanischen stamme.

Die Thätigkeit Paolo's als Freskenmaler erschöpft sich nicht in den von mir beschriebenen Werken; ich führte nur diejenigen an, bei welchen ich durch Autopsie die Angaben der Historiker zu kontroliren vermochte.

Die zahlreichen Fresco-Malereien in Palästen Venedigs sind zerstört, so die von Ridolfi erwähnten im Palazzo Cappello (Rio di S. Paolo), wo er mit Zelotti arbeitete; ebenso malte Paolo, wie erwähnt wurde, im Palazzo Bellavite, im Porticus des Palastes des Francesco Erizzo u. s. w. Schon Vasari führt dann die Fresken im Palazzo Trevisan zu Murano auf, wo Paolo in Gemeinschaft mit Zelotti arbeitete. Zanetti sah dieselben noch, und die Proben, die er in seinen „Varie Pitture a fresco" bringt (Venetia, 1760. Taf. XX—XXIV), weisen sie in die Nähe der Fresken in der Villa Maser. Der Palazzo Trevisan ist jetzt eine Glasfabrik; von den Malereien konnte ich in den mir zugänglich gemachten Räumen nichts mehr entdecken.

Dagegen will der Canonicus Erico weder von Ridolfi noch von Vasari erwähnte Fresken Paolo's im Palazzo da Mula zu Romanzol (Pfarrbezirk Noventa di Piave), dann zu Zerman (zwei Kapellen und Façade des Palastes da Riva) aufgefunden haben. [1]) Da ich diese Orte nie besucht, wage ich ein Urtheil darüber nicht abzugeben.

Nach 1577 war Paolo's ganze Kraft dem Dogenpalast zugewendet; die Zeit seines Werdens jedoch, bis er auf der Sonnenhöhe seines künstlerischen Ruhmes steht, wird durch eine Reihe von Fresco-Schöpfungen begleitet, welche als die monumentalen Etappen seiner Entwickelung betrachtet werden dürfen. Und wenn uns seine Malereien al Fresco Vieles in der Komposition, der Zeichnung und vor Allem in der Malführung seiner Oelbilder erklären, so sind sie doch auch für sich von hoher Bedeutung, da sie allein uns die richtige Schätzung von Paolo's unversiechlicher Erfindungsgabe, der Heiterkeit und Anmuth seiner Phantasie ermöglichen.

Hubert Janitschek.

1) Vgl. Can. Lorenzo Erico: Lettere sulle Belle Arti Trivigiane. Treviso 1833. Pg. 107 und pg. 170. Erico spricht auch über Paolo's Fresken zu Fanzolo (pg. 138 sequ.), Maser (pg. 90 sequ.) und Magnadole (pg. 63). Er steht jedoch auf dem Standpunkt des kritiklosen Bewunderers.

Die Thorbauten der Vorderstadt Neubrandenburg in Mecklenburg-Strelitz.

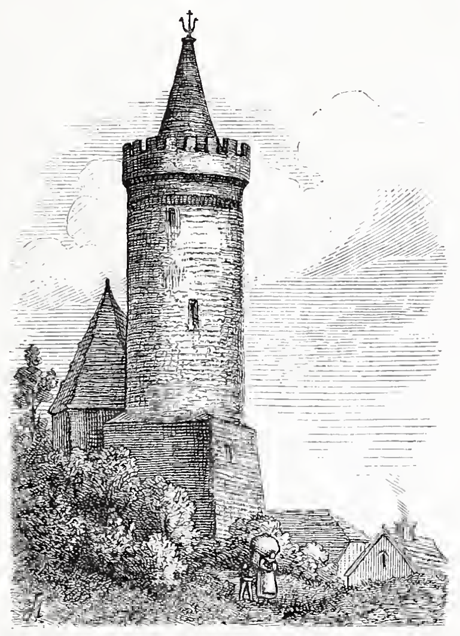
Mit Illustrationen.

In der großen Kette mittelalterlicher Backsteinbauten der norddeutschen Tiefländer bilden die Mecklenburgs einen der wichtigsten vermittelnden Ringe. Die kunstwissenschaftlichen Werke von v. Quast und v. Minutoli haben die eminente Wichtigkeit der Mecklenburgischen Backsteinbauten bereits vor Jahren dargethan, und außer ihnen hat vorzüglich Fr. Lisch zu Schwerin in seinen eingehenden Forschungen eine Fülle des werthvollsten Materials geboten über die mittelalterliche Bauthätigkeit seines engeren Vaterlandes, welches er fortwährend mit gleicher Sorgfalt und Frische mehrt, eine Fülle von Material in der That, welches nur einmal systematisch im Verhältniß zu den gleichzeitigen Backsteinbauten der übrigen norddeutschen Tiefländer zusammengestellt zu werden brauchte, um seine ganze Bedeutung für die einschlagende Kunstforschung klar zu legen. Indessen wird sich kaum Jemand, der den Studien Mecklenburgischer Backsteinbauten folgt, des lebhaften Bedauerns darüber erwehren können, wie wenig dieser Schatz kunstwissenschaftlicher Forschungen im Verhältniß steht mit der äußerst geringen Anzahl veröffentlichter genauer architektonischer Aufnahmen, welche doch allein das Bild dieser Bauten und das Urtheil über dieselben vervollständigen können. Eine Zusammenstellung von Aufnahmen der wichtigsten mittelalterlichen Backsteinbauten Mecklenburgs, wie die verdienstvolle Arbeit Fr. Adler's: „Mittelalterliche Backstein-Bauwerke des preußischen Staates", ist für die Weiterführung der Forschungen über den gesammten norddeutschen mittelalterlichen Backsteinbau ebenso wünschenswerth wie nothwendig. Nur durch Veröffentlichung genauer architektonischer Aufnahmen wird eine Vergleichung mit den verwandten Erscheinungen ermöglicht, nur durch sie kann Licht gebracht werden in die vielfachen wechselseitigen Beziehungen und Einflüsse der mittelalterlichen Backsteinbauten unter sich.

Die nicht zu unterschätzende Bedeutung der normännischen Architekturen Siciliens wie Skandinaviens, die Einwirkungen der Rhein- und Weser-Gegenden, der mächtige Einfluß, welchen allein das Erzbisthum Bremen auf Mecklenburgs Bauten übte, in dessen Sprengel die Kirchen Mecklenburgs gehörten, alle diese Thatsachen würden durch die gewünschten Publikationen klarer und fruchtbringender werden für weitere Aufschlüsse. Die mächtigen Kathedralen und Kirchen von Schwerin, Doberan, Wismar, Rostock, Güstrow, Dargun, Neu-Brandenburg und andere erheischen mit Recht genaue Publikationen, ebenso die zahlreichen Landkirchen, welche voll sind von interessanten Einzelheiten, ebenso die prächtigen Fürstenbauten des Mittelalters in Mecklenburg, z. B. der Fürstenhof zu Wismar, ferner die älteren Theile des Schweriner Schlosses, die Schlösser von Gadebusch, Dargun und andere. Den kirchlichen und Palast-Bauten schließen sich mit derselben Forderung an die städtischen Bauten Mecklenburgs im Mittelalter, die Rathhäuser und Thorbauten. Von diesen Werken sind trotz des Unverstandes der letzten hundert Jahre noch viele, zum Theil gut, erhalten; unsere kunstwissenschaftlichen Werke bringen über sie verhältnißmäßig nur dürftige Notizen, fast keine Aufnahmen, und doch geben gerade diese Bauten Zeugniß von der eigenartigen Städtearchitektur Mecklenburgs und sind

von gleicher Schönheit wie die weitbekannten, oft geschilderten und aufgenommenen Bauten der brandenburgischen Marken zu Altbrandenburg, Stendal, Tangermünde, Werben, Seehausen, Pasewalk, Prenzlau und an anderen Orten. Die Thorbauten von Wismar, Malchin, Friedland, Woldegk und in erster Linie die Thorbauten von Neubrandenburg, von welchen letzteren die folgenden Zeilen eine allgemeine Schilderung geben sollen,*) bieten hohes Interesse, weil sie einestheils im engen Zusammenhang mit den gleichen Zwecken dienenden märkischen Bauten stehen, anderentheils doch auch wiederum eigenthümliche Durchbildungen zeigen.

Die alte Vorderstadt Neubrandenburg liegt im Großherzogthum Mecklenburg-Strelitz am nördlichen Ende des schönen Tollense-See's, an der Stelle wo der Tollense-Fluß den See verläßt, um sich nach Treptow zu wenden. Umgeben von dem dichten Eichenkranze seiner Wälle, aus dem hin und wieder die Spitzen der Mauer- und Thorthürme, überragt von der mächtigen Marienkirche, hervorlugen, macht sie einen ebenso malerischen wie historischen Eindruck; die starken mittelalterlichen Be-



Fangthurm zu Neubrandenburg.

festigungen, zusammengehalten durch die fast unverletzte Ringmauer, erwecken in uns unwillkürlich die Erinnerung an Nürnberg. Der Kunstfreund ist von dem äußeren Charakter der Stadt freudig überrascht, weil er ein Recht hat zu hoffen, daß auch das Innere der Stadt den gleichen Charakter tragen und ihm willkommene kunsthistorische Ausbeute bringen werde; um so enttäuschter betritt er das Innere und findet auch nicht die geringste Spur mehr von den mittelalterlichen Bürgerhäusern, die uns z. B. Rostock und Wismar so interessant machen. Die harte Belagerung, die ihr folgende Eroberung im dreißigjährigen Kriege durch Tilly hat die mittelalterliche Physiognomie der Stadt vollständig verwischt, alle die stolzen und schönen Giebelbauten, welche die einst mächtige und reiche Stadt ohne Zweifel vor der Eroberung schmückten, sind vernichtet, nüchterne bescheidene Häuser ohne jeden architektonischen Charakter treten uns entgegen, nur die herrliche Marienkirche, die in ihrer edlen Schönheit mit ihrer Schwester zu Prenzlau um die Palme ringt, ragt einsam und unvermittelt aus den niederen Häusern empor.

Markgraf Johann von Brandenburg gründete die Stadt im Jahre 1248; sein Reskript ist von Spandau datirt, und verlieh ihr den Namen Neubrandenburg zum Unterschied der 927 gegründeten Mutterstadt Altbrandenburg, mit deren Recht er die junge Stadt beschenkte. Das

*) Eine Veröffentlichung der Neubrandenburger Thorbauten mit Zugrundelegung genauer Messungen wird vom Verfasser unseres Artikels vorbereitet.

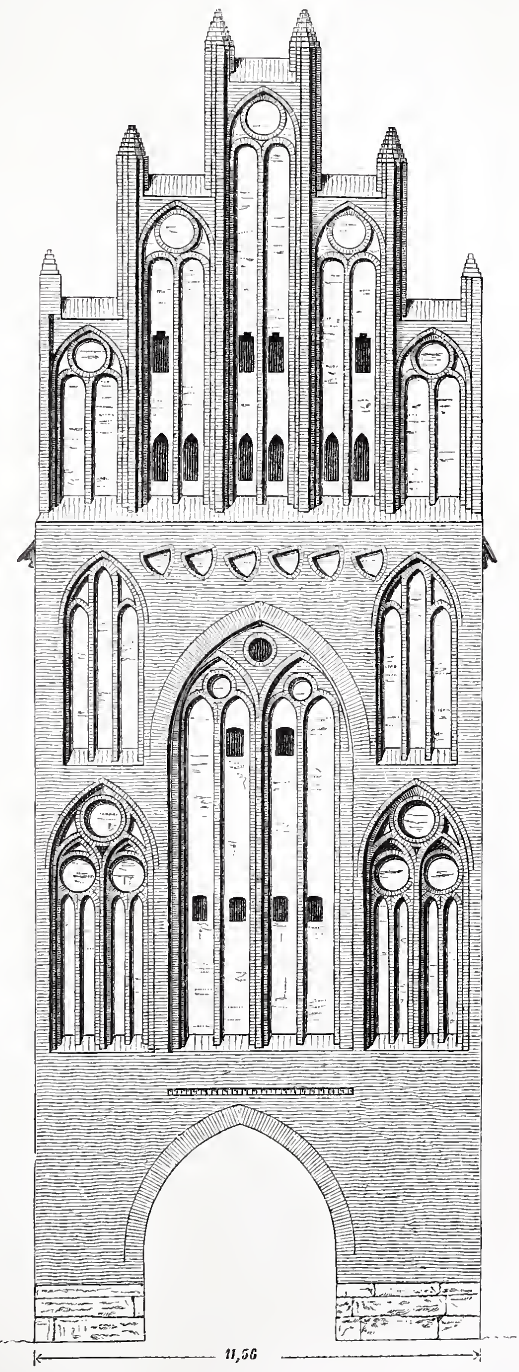
Wachsthum der Stadt, die Wohlhabenheit ihrer Bürger muß sich rasch entwickelt haben, denn schon im Jahre 1304 begannen die Büger die ebenso gewaltigen wie umfassenden Befestigungsbauten, die heute unser ganzes Interesse erwecken. Sehr zu beklagen ist es für die wissenschaftliche Kunstforschung, daß uns über die Baugeschichte der Neubrandenburger Thorbauten fast nichts Urkundliches erhalten ist; sämmtliche Stadtbücher gingen in dem Brande, welcher der Eroberung durch Tilly folgte, unter, und das oben gegebene Datum über den Beginn der Bauten ist uns nur durch eine urkundliche Notiz der Nachbarstadt Friedland überliefert worden. Die höchste Blüthe erreichte die Stadt gegen das Ende des 15. Jahrhunderts, in welcher Zeit sie sich auch mit dem herrlichen Bau der Marienkirche schmückte. Neubrandenburg zählte damals über 50,000 Einwohner, jetzt besitzt es kaum den dritten Theil jener Zahl. Seine Tuch- und Wollenwebereien waren berühmt und schufen den Reichthum seiner Bürger.

Die Befestigungen der Stadt sind mit großer Vorsicht und Klugheit angelegt; die eines natürlichen Schutzes am meisten entbehrenden Nord- und Westseiten stärkten die Bürger durch den „Landwehrgraben", welchen sie eine Viertelmeile vor der Stadt anlegten. Innerhalb dieses mit dichtem Gestrüpp besetzten Grabens mußte stets eine Ruthe Ackerland frisch „gehakt" d. h. geeggt bleiben, um sofort die Spuren etwaiger Eindringlinge bemerken zu können. Die den Graben durchschneidenden Zugänge zur Stadt waren des Nachts durch Schlagbäume geschlossen. Rings um die Stadt wurden nun doppelte Wallgräben gezogen, welche durch Aufstauen des Tollense-Flüßchens, das den natürlichen Abfluß des Tollense-See's bildet, schnell unter Wasser gesetzt werden konnten. Diese Wälle sind noch jetzt von den herrlichsten Eichen besetzt, und aus den Fliederbüschen ihres dichten Unterholzes schmettern im Lenz Hunderte von Nachtigallen das Lob der Nacht. Diese Eichen waren und sind noch jetzt der Gegenstand größter Sorgfalt, ihre dichten Kronen halten die Nebel des See's und der sich ihm anschließenden Brüche ab. Um den Eichenbestand immer frisch und stark zu erhalten, bestand die weise Vorsicht, daß jeder junge Bürger eine, jedes junge Ehepaar zwei Eichen pflanzen mußte. Hierdurch erklärt sich der jedem Fremden auffallende Umstand, so viele Eichen paarweise vereinigt zu sehen. Gewiß aber bildet der eben angeführte Gebrauch eine interessante Illustration zu der sinnigen Tüchtigkeit einer uns so oft nur als roh geschilderten Zeit. Innerhalb der Wälle wurde nun die ansteigende starke und hohe Ringmauer aus Feldsteinen aufgeführt und mit einer mit Schießscharten versehenen, aus Backsteinwerk aufgeführten Bekrönung versehen. Verstärkt wurde die Mauer durch fünfzig sogenannte „Wikhäuser", unter welchem plattdeutschen Worte wir „Kriegshäuser" zu verstehen haben. Diese Wikhäuser, in der Grundform rechteckig, sind mit Schießscharten und Zinnen versehen, und einige von ihnen, stärker befestigt und geräumiger, galten als „Hauptwikhäuser", diese standen unter dem Befehl der Rathmänner, welche den Titel „Wikhaushauptleute" führten. Eine vollständige Klarlegung der Beziehungen der „Hauptwikhäuser" und ihrer Kommandanten zu der Verwaltung der mecklenburgischen Städte überhaupt giebt uns ein noch erhaltener, mit ausführlichen Nebenschriften von 1580 versehener Plan der Stadt Woldegk*) in Mecklenburg-Strelitz. Außer den Wikhäusern setzte man noch sogenannte „Fangelthürme", auch „Fangthürme" genannt, in die Ringmauer, welche zur Aufbewahrung von feindlichen Gefangenen bestimmt waren; diese runden Mauerthürme entwickeln sich aus keilförmigen, quadratischen, mit der Höhe der Ringmauer korrespondirenden Unterbauten, an welche sich von der Stadtseite aus kleinere achteckige Treppenthürme lehnen; ihren Abschluß bilden gemauerte Kegel mit offenen zinnengekrönten Umgängen. Die äußeren Mauerflächen sind theilweise belebt durch theils in Spiral-, theils in Zick-Zacklinien geführten Steinverband, und mit Ausnahme eines unter der Zinnenbekrönung herumgeführten deutschen Bandes ist die Architektur der Thürme eine ganz schmucklose. (S. die Abb.) Die Stadt selbst konnte man nur durch vier Thore betreten, welche von den vier städtischen Hauptgewerkschaften vertheidigt wurden. Die Befestigungsart der Thore ist wie bei fast allen in Norddeutschland vorkommenden ähnlichen Bauten eine doppelte, öfter sogar eine dreifache; sie besteht aus dem stärkeren, in der Architektur gewöhnlich einfacher gehaltenen Vorthor, auch Außenthor oder Butenthor genannt, und dem reicher ausgestatteten Innenthor, auch Binnenthor genannt. Beide Thore sind mit starken Mauern ver-

*) Siehe G. C. F. Lisch und W. G. Beyer, Jahrbücher des Vereins für mecklenburgische Geschichte und Alterthumskunde, Jahrgang 38. S. 70 ff.

bunden, welche mit Schießscharten versehen sind. Zwei Hauptthore befestigten die Bürger jedoch dreifach, indem sie dem Vorthor noch einen sogenannten „Zingel“, abzuleiten von cingulum, vorlegten; die Grundfläche dieser Zingel, welche auch bei den Befestigungen anderer mecklenburgischer Städte, z. B. Woldegk, vorkommen, wird durch zwei concentrische Halbkreise begrenzt, sie waren mit Zinnen bekrönt und in ihrem von den Halbkreisen umfaßten Mauerkörper sind durch zwei Geschosse Schützengänge angeordnet mit Schießscharten. Nur eine der zwei Bauten, die am Friedländer Thor, ist noch, und zwar leider nicht mehr vollständig, erhalten; nach einer mir vorliegenden Zeichnung vom Jahre 1803 war die dicht am Zingel vorüberführende, in das Vorthor mündende Landstraße nochmals mit einem Thor überspannt, gegen welches sich an der äußeren Seite ein im Grundriß halbkreisförmiger Wartthurm lehnte, welcher mit einem gemauerten halben Kegel abschloß.

Wie wichtig und wirksam derartige dreifache Befestigungen waren, bezeugt die Thatsache, daß zu Pasewalk der Feind vor einer gleichen dreifachen Befestigung, nachdem er zwei Vorthore erobert, doch den Rückzug nehmen mußte, dermaaßen hatte ihn die Einnahme der beiden ersten Befestigungen geschwächt. Abgesehen von der complicirteren Entwicklung dieser Zingel bilden sämmtliche Vor- und Innenthore einfache, im Grundriß rechteckige, mit Satteldächern abgeschlossene zweistöckige Bauten von allerdings ansehnlichen Höhendimensionen; nur das Treptower Innenthor baut sich dreistöckig auf. Die im Spitzbogen eingewölbten Pforten sind jedoch nicht im Mittel der Gebäude angelegt, sondern seitlich; einestheils erhielt man durch diese Anordnung größere Grundfläche für die seitliche Treppenanlage, anderntheils aber bildete sich längs der die Vor- und Innen-Thore verbindenden Mauer eine breite Grundfläche zur Anlage von Wachlokalen für die Wachtschaaren; leider ist von den letztgenannten Gebäuden keines mehr erhalten. Eigenthümlich ist es, daß, während die Vorthore mit ihrer Langseite zur Axe der Straße stehen, umgekehrt die Innenthore der Straße den Giebel zukehren. Die Fundamente sämmtlicher Thore sind bis zur Plinthe in Feldsteinen aufgeführt, indessen ist bei einigen der Sockel auch aus gesprengten Granitblöcken errichtet, die zum Theil die Länge von drei Meter erreichen.



Das Treptower Innenthor zu Neubrandenburg.

Das Treptower Innen-Thor, von welchem nebenstehend eine Aufmessung, ist dasjenige der

Neubrandenburger Thore, welches die imposanteste Wirkung ausübt durch die einfache Großartigkeit und Noblesse seiner Architektur sowohl, als auch durch seine mächtige, beinahe 35 Meter betragende Höhenentfaltung. Die Stadtseite des Innenthors zeigt uns über dem ganz glatten Unterbau eine mächtige Spitzenbogenblendenarchitektur in der Höhe bis zum Dachansatz; ein gewaltiger Bogen, flankirt von je zwei kleineren, alle fünf in ihrer Innenfläche wieder zerlegt in kleinere Bogenstellungen und Kreisblenden, bildet das einfache wirkungsvolle Motiv; die Stützen der vier kleineren Bogenarchitekturen stehen frei mit dem sie abschließenden Backsteinmaaßwerk; hierdurch erhält die ganze große Thorfläche ein ungemeines Relief; über dem mittleren Bogen sind noch sechs Wappenblenden angeordnet, die den ernsten, historischen Eindruck des Thores unterstützen; ihren Abschluß findet die Façade in einem fünftheiligen Treppengiebel, welcher durch Bogenblenden von feinen Höhenverhältnissen geschmückt ist. Die äußere Façade ist noch einfacher und ernster gehalten. Dem Zweck der Vertheidigung entsprechen sowohl zwei Vorlagen in der ganzen Breite der Mauerpfeiler, zwischen denen sich die Eingangspforte wölbt, als auch die vielen schießschartenartigen Oeffnungen; die Vorlagen werden in ihrem oberen Theil durch einen Spitzbogen verbunden, über welchem ein offener Zinnengang die gleichfalls zinnengekrönten Brustwehren vermittelt; hinter ihnen steigt ein mit Rundbogenblenden und Pfeileraufsätzen geschmückter Treppengiebel empor; die unteren Theile der Vorlagen sind durch große Kreisblenden ausgezeichnet, der mittlere Theil der Façade enthält abermals Spitzbogenblenden mit kleineren Bogenrücklagen, deren Stützen jedoch nicht frei aufgemauert, sondern im Relief mit den Blendenflächen verbunden sind; über der Bogenarchitektur sind Bänder sich schneidender Rundbögen angeordnet; gerade dies letzte Motiv ist es, welches den fremdartigen, eigenthümlich nordischen Eindruck hervorruft, den dies Thor vorzüglich bei Mondschein ausübt. Seinen kriegerischen Werth hat das Thor längst eingebüßt, dafür bergen, ganz dem Sammelgeist unserer Zeit entsprechend, jetzt drei Geschosse des Thors den sehr ansehnlichen Anfang einer Sammlung Neubrandenburgischer Alterthümer. Einen ganz anderen, freundlicheren Charakter, dem des Innenthors entgegengesetzt, zeigt das Treptower Außenthor in seiner reichen Architektur von Spitzbogenblenden, welche vorzugsweise die Außenseite des zweiten Geschosses schmückt; fünf gleichfalls mit schlanken Blenden detailirte Pfeiler verbinden vier Giebel reichen Reliefmaaßwerks mit Rosetten, wozu im Gegensatz zum Innenthor, dessen Architektur gar keinen Formstein enthält, zwei Formsteine, mit den geschicktesten Combinationen, verwandt sind, welche auch den um den ganzen Bau herum geführten Fries bilden. Die Wimperge der Giebel sind mit einfachen Krabbensteinen abgedeckt. Eine ganz ähnliche, fast homogene Architektur zeigt das Stargarder Außenthor, nur mit dem geringen Unterschiede, daß aus denselben schon erwähnten zwei Formsteinen ein reicherer Fries combinirt ist, welcher zugleich den Giebelpfeilern an Stelle des Blendenschmucks dient. Die Innenseite des Stargarder Innenthores unterscheidet sich von den sämmtlichen übrigen Thorarchitekturen durch Anordnung von neun Spitzbogenblenden, welche durch die ganze Höhe der mit einem Treppengiebel geschmückten Façade gehen, so zwar, daß sie den Spitzbogen der Thoröffnung einrahmen. Getrennt werden diese aller Stabwerkstheilung entbehrenden Felder durch Pfeiler, welche im Halbkreis, durch zwei Viertelkreissformsteine konstruirt, sich an die Blendeneinfassungen schließen, die gleichfalls von demselben Viertelkreissformstein umfaßt sind. Diese Pfeiler entwickeln sich über den Treppenabsätzen des Giebels als vollständige Rundpfeilerchen, wieder mit Hinzuziehung des Viertelsteines. Einen ganz eigenthümlichen Schmuck zeigt die Façade in neun Figuren, welche auf die Blenden am Anfang des Giebels, und zwar fast ganz frei, aufgesetzt sind. Diese, mit Ausnahme der aufgesetzten Köpfe, aus einem Stück gefertigten Terracottafiguren verschiedener Größe bis zu zwei Meter Höhe sind plump und roh gearbeitet in den Formen, stellen Mädchen in wallendem Haar mit ausgebreiteten Armen und mit langen Gewändern bekleidet dar. Welche Bedeutung die Figuren haben mögen, darüber ist nichts aufzufinden und festzustellen, und auch die Volkssage kann hierbei nicht als pfadweisend gelten, weil sie an Daten anknüpft, viel jünger als die Figuren, deren Herstellung aber als eine ganz außergewöhnliche technische Leistung anerkannt werden muß. Acht ganz ähnliche Figuren charakterisiren auch die Blenden der Innenseite des Neuen Thors, nur sind sie hier nicht gewissermaßen schwebend wie am Stargarder Thor, sondern auf dem Gitterfries ruhend angebracht, auf welchem sich

der Giebel setzt, dessen Schenkel in Wimperge mit durchbrochenen Rosen aufgelöst sind. Auch die Blendenarchitektur dieser Façade ist ohne Stabwerkstheilung aufgeführt, aber nicht mit einfachen Spitzbögen, sondern mit Kleeblattbögen geschlossen, deren sich sogar zu beiden Seiten der Eingangspforte je drei übereinander nischenartig aufbauen, je eine Blende umrahmend. Die Blenden werden wie am Stargarder Thor von Viertelkreisformsteinen eingefaßt, und die zwei großen Rosen, welche die Façaden schmücken, sind aus den schon erwähnten zwei Formsteinen combinirt. Die Außenseite des Thors hat eine der Innenseite analoge Architektur mit Hinweglassung des Figurenschmucks, ist aber wie die Außenseite des Treptower Innenthors mit Eckvorlagen verstärkt, welche mit einem ausgekragten, im Profil aus gewöhnlichen Backsteinen abgetreppten Consolengesims und darüber liegendem deutschen Band abgeschlossen sind. Leider ist von dem Vorthor des Neuen Thors nichts mehr erhalten. Denselben künstlerischen Werth, welchen die großartige Höhenentfaltung und ruhige Theilung der Massen dem Treptower Innenthor verleiht, erhält das Friedländer Innenthor durch seine ungemeine Grazie der Verhältnisse und seine ganz vortreffliche saubere technische Durchführung, sowie eine im Vergleich zu den übrigen Thoren außergewöhnliche Verwendung von Formsteinen. Auch beim Friedländer Thor wird die Ruhe der unteren Fläche nur durch den Spitzbogen der schmucklosen Eingangspforte unterbrochen; über der Pforte unten und oben von einem Gitterfries eingefaßt, ist die Fläche bis zum Ansatz des Giebels in sieben Blenden zerlegt, welche von einem aus gewöhnlichen Backsteinen abgetreppten Profile umrahmt und von Stichbögen gleichen Profils abgeschlossen werden. Diese einfache Behandlung, verbunden mit den zierlichsten Verhältnissen leitet sehr sinnig die Giebeldecoration ein, welche aus vier über Eck gestellten Pfeilern besteht, zwischen denen sich drei Wimperge, mit Stabwerkstheilung, Rosetten und reicheren Krabbensteinen geschmückt, erheben. Die Ecken der quadratischen Pfeilerfialen werden aus Halbkreispfeilerchen gebildet, auf welche sich kleine Wimperge setzen, vermittelt durch Kapitälsformsteine; die Seitenflächen sind durch eine im Kleeblattbogen geschlossene Blende belebt, die sich im Halbkreis nach Innen kehlt und von einem zierlichen Dreiviertelkreis eingefaßt ist; mit Kreuzblumen geschmückte Pyramiden schließen die Pfeiler ab. Eine ganz besondere, der Tradition solcher Bauten widersprechende Eigenthümlichkeit zeigt dieses Thorgebäude darin, daß keine Blende verputzt ist, sondern ihren sauber gearbeiteten Verband sichtbar läßt; hieraus könnte man wohl auf eine jüngere Entstehungszeit schließen. Vor die Südseite des Thores legt sich im halben Achteck ein gleich sorgfältig aufgeführtes Treppenthürmchen mit gemauerter krabbengeschmückter Spitze. Das Friedländer Außenthor gehört zweifellos einer älteren Bauperiode an als das eben geschilderte Innenthor, die Langseite entbehrt des Giebelschmucks, welcher die anderen Außenthore auszeichnet, über der Eingangspforte ist eine Blendenarchitektur von Rundbogen angeordnet, deren innere Flächen Spitzenbogenstabwerk füllt; sie wird von zwei die Pforte flankirenden Vorlagen unterbrochen, deren Giebel mit Gitterfrieswerk belebt und mit Krabbensteinen abgedeckt sind. Ueber den dem Friedländer Vorthor vorgelegten Zingel ist schon oben gesprochen worden. Sämmtliche Thore sind in den vierziger Jahren unseres Jahrhunderts durch den verstorbenen Hofbaurath Buttel zu Neu-Strelitz, einen hochbegabten Schüler Schinkel's, sorgfältig mit möglichster Treue und Decenz restaurirt worden.

Ziehen wir nun nach vollendeter Beschreibung der Neubrandenburger Thorbauten das Resultat, so können wir im großen Ganzen es wohl folgendermaßen zusammenfassen:

Die Entstehungszeit ist die gleiche, wie durchschnittlich die der übrigen ähnlichen Bauten der norddeutschen Tieflande; dasselbe ist von der Technik der Bauausführung zu sagen; sie zeigt das allen Backsteinbauten Norddeutschlands gemeinsame Princip, die Konstruktion des Mauerwerks weder innerlich noch äußerlich durch Verputz zu verdecken, sondern dieselbe als wesentlichsten Schmuck freizuhalten und durchzubilden. Nur diejenigen Theile putzte man, bei denen ein Verhauen der Steine nicht zu umgehen, also ein weniger sorgfältiger Verband bedingt war, z. B. Laibungen von Verbindungsbögen, Thüren und Fenstern, soweit erstere nicht profilirt waren und auch dann noch mit der charakteristischen Einschränkung, den Rand der Laibungen einige Centimeter breit in reinem Backsteinbau sichtbar zu lassen. Absichtlich geputzte Flächen waren nur geschaffen als Unterlage für anzubringenden Farbenschmuck oder als Blenden in den Façaden, um die Wirkung der Backsteinarchitekturen zu vermehren. Die bedeutende Festigkeit

der Bauten beruht weniger in der Masse des Materials, als in seiner Behandlung und in der Art der Bauführung. Jede größere Baustelle hatte ihre eigene Kalkbrennerei und Ziegelei, beide Materialen wurden sofort nach Bereitung verbraucht. Die Verblendsteine wurden, nachdem sie getrocknet, nochmals beschnitten und sehr sorgfältig gebrannt. Das Verhacken der Steine war meist nicht zulässig, man rieb auch das fertige Mauerwerk nicht ab, wie dies leider jetzt so oft geschieht; durch das Abreiben geht das schützende Pigment und mit ihm die Wetterbeständigkeit des Materials verloren. Das Ausfugen geschah zugleich mit dem Aufmauern, nur die Gewölbe fugte man überhaupt nicht aus, weil dies die Lehrbögen und Schalbretter verhinderten und gerade, daß man das Ausfugen der fertigen Wölbungen nicht nachholte, zeigt, daß man es für unstatthaft hielt. Die Neubrandenburger Thore theilen den den norddeutschen Backsteinbauten eigenen Charakter, die Mauerflächen sind in schematische hochgestreckte Architekturformen zerlegt und werden von lebhaften, oft phantastischen Umrissen begrenzt. Die so interessanten lehrreichen Dialekte der allgemeinen Muttersprache, möchte man sagen, die Unterschiede der einzelnen Städte und Districte in ihren Architekturen, wie Lüneburg, Hannover, die mecklenburgischen, märkischen und anderen zeigen sich meistens erst am Ende des 15. Jahrhunderts. Die Neubrandenburger Bauten begnügen sich jedoch mit weit weniger Formsteinen als die märkischen, nur eine Ausnahme macht der prächtige Ostgiebel der Marienkirche mit seiner durchbrochenen Maaßwerkarchitektur reicher Formsteine, welche der der Marienkirche zu Prenzlau ungemein ähnelt und wohl auch von dem gleichen Meister geschaffen ist, da beide Kirchen 1380 errichtet sind. Die märkischen Thorbauten unterscheiden sich außer der Anwendung reicherer Detailformen und buntglasirter Blendsteine sehr scharf von den Neubrandenburger Thoren dadurch, daß sie nicht Giebelbauten wie diese sind, sondern sich, speciell die Bauten von Stendal und Tangermünde, als mächtige runde und achtseitige Zinnenthürme mit Plattformen aus quadratischen Unterbauten entwickeln.

Auf die bedeutende reizvolle Marienkirche sowie die übrigen kirchlichen Bauten Neubrandenburgs hoffe ich gelegentlich näher eingehen zu können.

Dresden. **Richard Steche.**



Seitenansicht des Friedländer Thors.

Der Meister „Izack van Ruysdael.“

Für die kritische Untersuchung der holländischen Schule des 17. Jahrhunderts hat man in den letzten Jahren durch die Veröffentlichung wichtiger Dokumente neue Gesichtspunkte gewonnen, die, wenn sie auch nicht immer die richtigen sind, doch oft dazu beitragen, einer bekannten Sache eine neue Seite abzugewinnen.

Als ein solcher Gesichtspunkt für Jakob Ruysdael, den berühmten, theuer gezahlten Landschafter, kann der sogenannte Meister Izack van Ruysdael betrachtet werden, auf dessen Namen in der jüngsten Zeit in den öffentlichen Galerien mehr als ein Bild getauft worden ist. Es geschah dies in der Regel mit Landschaften, welche früher dem Jakob Ruysdael zugeschrieben wurden. Nach den Ergebnissen der archivalischen Forschungen wäre dieser Izack van Ruysdael der Vater unseres Jakob Ruysdael, und man wäre demnach in der glücklichen Lage, die Erblichkeit des Talentes vom Vater auf den Sohn zu beobachten.

Es ist nothwendig, daß wir die Genesis dieses neu entdeckten Malers näher in's Auge fassen.

Kenner der holländischen Schule huldigten schon längst der Ansicht, daß außer Jacob und seinem Onkel Salomon Ruysdael möglicher Weise noch ein dritter Maler dieser Familie existirt habe. Die thatsächliche Existenz eines solchen hat auch A. van der Willigen in seinem verdienstvollen Werke: „Les artistes de Harlem“ documentarisch nachgewiesen und dargethan, daß ein Sohn Salomon Ruysdael's, der wie sein Vetter den Namen Jakob führte, um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Amsterdam lebte, wenngleich Werke seiner Hand nicht auf uns gekommen sind.

W. Bürger war der erste, der sofort nach Erscheinen des genannten Werkes und auf die dort entwickelte Entdeckung von der Existenz eines dritten Ruysdael den Nachweis über vorhandene Bilder eines solchen erbringen zu können glaubte (Zeitschrift f. bild. Kunst, IV, S. 241). W. Bürger schloß aus einem, aus İ. V. und R. bestehenden Monogramme eines kleinen Bildes der Pinakothek in München (Nr. 1123), welches dem berühmten Jakob Ruysdael zugeschrieben

IVR

wird, auf einen dritten Ruysdael, der — möge er wie immer geheißen haben — gewiß ein anderer gewesen sei als die bisher unterschiedenen Jakob und Salomon. Diesem selben dritten Ruysdael vindicirte er noch ein in der Technik übereinstimmendes Bild der Suermondt-Gallerie, welches mit einem R und der Zahl 1646 bezeichnet ist (Nr. 52 d. Kat.), das Bild Nr. 190 des Frankfurter Museums, Nr. 398 der Galerie zu Bordeaux und eines bei Herrn Tesse in Paris.

Hierüber starb W. Bürger. Seine Behauptung ging von der bestimmten Voraussetzung eines wesentlichen Unterschiedes im Monogramme, und eines nicht minder wesentlichen in der Technik aus. Nach dem Monogramme hätte dieser Maler seinen Taufnamen mit İ, nicht mit Jot, wie Jakob Ruysdael, signirt. Ob aber das R des Monogrammes wirklich Ruysdael geheißen habe, das war für W. Bürger noch nicht ausgemacht. — Für diesen Fall aber zog W. Bürger die Annahme in Betracht, daß dies, den principiellen Unterschied des İ und des

Jot in der Signatur vorausgesetzt — möglicherweise: Izack Ruysdael — der Vater des berühmten Jakob Ruysdael gewesen sein könnte.

Alle diese Voraussetzungen W. Bürger's sind vollkommen richtig und stichhaltig. Das Monogramm des Bildes der Pinakothek İ. V. R. ist principiell verschieden von dem Monogramme Jakob Ruysdael's. Noch mehr unterscheidet sich die Technik, so sehr sie auch auf den ersten flüchtigen Blick das Bild als eine Jugendarbeit Jakob Ruysdael's erscheinen lassen könnte. Es ist schwer, diese feinen Unterschiede mit Worten zu charakterisiren. Der Gegenstand des Bildes ist leichter anschaulich gemacht. An einem lebendigen Zaune zieht sich ein Weg nach einer rechts im Hintergrunde gelegenen Hütte. Innerhalb des Zaunes erhebt sich nach links ein Hügel, auf dessen Höhe ein Strauch, und an dessen Fuße, näher der Hütte zu, ein Baum steht. Ein Mann und eine Frau, kaum zollhohe Figürchen, vom Rücken gesehen, schreiten der Hütte zu. Luft und Wolken sind vortrefflich behandelt. Das sandige Terrain so wie der Weg haben eine für Jakob Ruysdael befremdende Farbe, das Laubwerk einen oliven=grünen Ton, der die Mitte zwischen Salomon Ruysdael und Hobbema hält. Die Art des Farbenauftrages hat nichts gemein mit Jakob Ruysdael. Wenn wir übrigens behaupten wollten, daß aus dem Ganzen die Schule Salomon Ruysdael's ersichtlich sei, so müßten wir dies selbst als den Ausdruck eines Voreingenommenseins für den Gedanken erklären, daß dieses Bild von dem zweiten Jakob van Ruysdael herrühren könnte, der uns als ein Sohn Salomon Ruysdael's, und als Maler überliefert ist.

Da aber dieses Bild nur mit İ. V. R. signirt ist, können wir nicht bestimmt behaupten, daß der Maler Ruysdael geheißen habe. Noch weniger können wir behaupten, daß er Izack van Ruysdael geheißen habe — und daß es Jakob's I. Vater gewesen, da uns dieser nicht als Maler überliefert ist, und kein mit „Izack van Ruysdael“ bezeichnetes Bild existirt. — Nichts desto weniger hat man eine erkleckliche Anzahl Bilder diesem Izack van Ruysdael zuerkannt.

Doch zuvor lohnt es die Untersuchung, ob Izack, der Vater Ruysdael's, wirklich gemalt habe oder nicht?

Houbraken nennt den Vater Jakob Ruysdael's I. einen Ebenisten, das ist einen Ebenholz=rahmenschnitzer. Es liegt nahe, daß er bei diesem Geschäfte, ähnlich wie dies seine Nachfolger im Gewerbe, die Vergolder, heute noch thun, auch mit Bildern handelte, und es ist mit ziem=licher Sicherheit dargethan, daß er den Bilderhandel mit seinem Bruder, dem Maler Salomon, in Harlem getrieben habe.

In dem von A. van der Willigen aus der Liste V. L. van der Vinne's mitgetheilten Auszuge heißt es ebenfalls: „Jakob Ruysdael's Vater trieb das Gewerbe eines Rahmenmachers.“ Als solcher, wie auch als Bilderhändler, figurirt Izack Ruysdael selbst im Jahre 1642 als Mitglied der Gilde. Am 9. März 1642 heirathete er als Witwer Barbartje Howenars aus Harlem, und am 4. October 1677 wurde er begraben.

Wir haben sonach drei verschiedene Quellenangaben, welche alle Izack Ruysdael in der Eigenschaft eines Rahmenmachers oder Bilderhändlers kennen, deren aber keine seiner etwaigen eigenen künstlerischen Thätigkeit gedenkt. Und doch liegt es sehr nahe, daß wenigstens eine dieser Quellen auch gesagt hätte: Rahmenmacher, Bilderhändler und Maler, wenn er dies wirklich gewesen wäre; ja Houbraken, der es in so vielen Fällen genau angiebt, wenn der Vater derjenige gewesen, der, wenn auch selbst ein ganz unbedeutender Maler, seinem Sohne die ersten Elemente der Kunst beigebracht hat, erwähnt davon kein Wort, und scheint somit nie gehört zu haben, daß Jakob Ruysdael's Vater selbst ausübender Künstler gewesen sei.

Noch ein anderes Argument läßt sich dagegen geltend machen und zwar gerade das Berufsgewerbe Izack's. Er war Rahmenmacher; das heißt wohl, der Mann hat mit eigener Hand das zähe, harte Ebenholz mit dem Messer, dem Hobel u. s. w. bearbeitet; und die Hand, die Messer und Werkzeug zur Bearbeitung des Ebenholzes führte, soll zur Erholung oder Abwechslung den Pinsel geführt haben? — Oder er soll in seiner Jugend Maler gewesen sein, mit seiner Kunst wenig Glück gehabt und ein anderes Gewerbe begonnen haben? Diesem Einwurfe widerspricht der Charakter der dem Izack zugeschriebenen Landschaften, der ein solcher ist, daß Werke Jacob Ruysdael's zuvor vorhanden gewesen sein müssen, ehe eine andere Individualität

daran gehen konnte, jene zu erfinden. Die Annahme, daß sie älter wären als die Werke Jakob Ruysdael's widerspricht den bisherigen Erfahrungen über den Entwicklungsgang der holländischen Landschaft, wenn auch das Berliner Bild 1646 datirt ist.

Wie aber ist es nach alledem möglich, gerade ihm Bilder zu vindiciren, die aller Wahrscheinlichkeit nach gar nichts mit ihm gemein haben? Und warum muß dieser Maler überhaupt Ruysdael geheißen haben? Auch dafür glaubt man Gründe zu haben. Unter den diesem Izack Ruysdael weiter noch zuerkannten Bildern sind insbesondere zwei von Interesse, welche darthun sollen, daß der Maler zum mindesten J. van Ruysdael geheißen habe.

Diese sind: die sogenannte „Landschaft mit der Planken“ der Akademie in Wien (Nr. 685 d. Kat. v. 1873, abgebildet in dieser Zeitschrift (Jahrg. X, zu S. 32) und ein Fischerdorf an der Küste von Scheveningen im Besitze der Großfürstin Marie zu Quarto nächst Florenz.

Beide Bilder sind bezeichnet. Die Landschaft mit der Planken scheint in der That ein Bild des Meisters İ. V. R der Pinakothek zu sein. Es ist dieselbe Farbe des Baumschlags, dieselbe Farbe des Terrains, des Grüns, ja ein lächerlicher Nebenumstand: hier steht links in der Ferne dieselbe Hütte mit demselben Kamin, wie auf dem Münchener Bilde; die graue Farbe des Bretterzaunes wird wohl auf keinem echten Jakob Ruysdael mehr zu finden sein. Es genügt selbst eine oberflächliche Untersuchung dieses Bildes, um die Urheberschaft Jakob Ruysdael's an demselben in Zweifel zu ziehen, eine wie treffliche Hand es auch verrathen mag.

Die Bezeichnung des Bildes, die wir unter Nr. 2 mittheilen, ist ganz absonderlich, hat mit der echten Bezeichnung Jakob Ruysdael's gar nichts gemein, weist aber auch principielle

JVRuisdael

Unterschiede von dem Monogramme des Münchener Bildes auf. Das İ des letzteren ist hier ein Jot, — und den Unterschied der beiden Buchstaben festgehalten, kann das Jot nicht Izack bedeuten. — Ob die ganze Bezeichnung nicht überhaupt falsch, ob sie nicht später darauf gemalt wurde, um ein Bild, welches allerdings Aehnlichkeiten mit Jakob Ruysdael aufwies, auf billige Weise zu einem solchen zu stempeln, müssen wir dahin gestellt sein lassen.

Die Bezeichnung des zweiten Bildes, bei der Großfürstin Marie zu Quarto, ist theilweise zerstört. Die lesbaren Reste giebt das unten folgende Monogramm Nr. 4. Auf demselben wird die Zahl mit 1635 gelesen, welches Datum die Existenz eines Malers Namens Ruysdael um das Jahr 1635 konstatiren würde. Dieser Maler könnte nicht wohl Jakob Ruysdael I. gewesen sein, da dessen künstlerische Thätigkeit vor dem Jahre 1646 nicht angenommen werden kann. Ebensowenig kann es Jakob v. Ruysdael II. der Sohn Salomon's gewesen sein, der noch bedeutend jünger als jener war. Es wäre also in diesem Falle die Annahme, daß dieser um 1635 thätige Künstler unser Izack Ruysdael gewesen wäre, nicht ausgeschlossen. Aber auch hier wäre zu berücksichtigen, daß der erste Buchstabe kein İ, sondern ein Jot ist, daß also auch mit diesem Monogramme der principielle Unterschied, der zwischen dem İ des Monogrammes auf dem Bilde der Pinakothek, und dem Jot des Monogrammes Jakob Ruysdael's I. obwaltet, illusorisch wird. Was aber noch mehr zu beachten, ist, daß diese theilweise zerstörte Signatur des in Rede stehenden Bildes dem echten Monogramme Jakob Ruysdael's so ähnlich sieht, wie ein Ei dem andern. Die Art, wie auf Ruysdael's Radirungen das S, das d und das l gezogen sind, ist vollkommen dieselbe. So gleichen sich die Schriftzüge verschiedener Meister nicht. Die Zahl wird wahrscheinlich 1655 zu lesen sein.

Ruisdael.

Und noch ein Umstand fällt in's Gewicht. In den in Rede stehenden Signaturen erscheint mehr oder minder deutlich das „van“, dieses „van“ aber ist in der Signatur unseres Jakob Ruysdael I. nichts weniger als sicher gestellt. Auch der Sprachgebrauch hat es nicht adoptirt und Ruysdael heißt in der Regel Jakob Ruysdael schlechtweg, ohne „van“. Sollte trotzdem der Vater Izack dieses „van“ geführt haben und sein Sohn nicht? Dagegen erscheint das „van“ fast immer in der Signatur Salomon van Ruysdael's, und es läge sonach auch aus diesem Grunde

näher, diesen Meister İ. V. R. für Jakob II., den Sohn Salomon's zu halten, der auch urkundlich Jakob van Ruysdael genannt wird. Dieser kann auch als Jakob seinen Namen mit einem I gezeichnet haben, als Izack aber kann er ihn unmöglich mit einem Jot anfangen.

Wir müssen es einer späteren Zeit überlassen, den richtigen Namen des Meisters İ. V. R. festzustellen und beschränken uns nur darauf, die Endresultate dieser Untersuchung zusammenzufassen: die Existenz eines holländischen Landschafters, der eine Aehnlichkeit in der Wahl seiner Motive mit Jakob Ruysdael kundgiebt und dessen Name mit dem Monogramm İ. V. R. bezeichnet erscheint, ist möglicherweise anzunehmen. Es ist möglich, daß dieser Meister der Familie Ruysdael angehört und daß er einen mit İ oder Jot beginnenden Namen geführt habe. Es ist aber bisher durch nichts erwiesen, daß er Izack geheißen, am allerwenigsten aber ist es festgestellt, daß er identisch ist mit dem Ebenisten und Bilderhändler Izack Ruysdael, welcher der Vater Jakob Ruysdael's war.

Alfred von Wurzbach.

Kunstliteratur.

Holbein und seine Zeit. Von Alfred Woltmann. Zweite umgearbeitete Auflage. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann. I. Band: Des Künstlers Familie, Leben und Schaffen. 1874. II. Band: Exkurse, Beilagen, Verzeichnisse der Werke von Hans Holbein d. Ae., Ambrosius Holbein, Hans Holbein d. J. 1876.

Woltmann's Buch über Holbein, 1866 und 1868 in erster Auflage erschienen, tritt uns hier in neuer Gestalt mit eingreifenden materiellen und formellen Aenderungen entgegen. Wir setzen in den Kreisen, welche von diesen Zeilen Notiz nehmen, die erste Auflage und die Verdienste, die sich dieselbe um die deutsche Kunstforschung erworben, als bekannt voraus und heben einzig diejenigen Veränderungen heraus, welche die zweite von der ersten Ausgabe unterscheiden.

Der Eingang, die historische und kulturhistorische Schilderung Augsburgs am Ende des fünfzehnten und beim Beginn des sechszehnten Jahrhunderts, bildete einen Glanzpunkt des Buches schon in seiner ersten Gestalt und konnte im Allgemeinen unverändert herübergenommen werden; obwohl sich nicht verkennen läßt, daß diese breite Zeichnung der Ausgangssituation gegenwärtig mehr zur Illustration des ältern als des jüngeren Holbein dient.

Denn das ist ein Hauptpunkt, der das jetzt dargebotene Lebensbild Holbein's von dem frühern unterscheidet, daß Holbein der Vater wieder zu seinen Ehren gekommen und in seinen Besitz eingesetzt worden ist. Es war ein unglückliches Verhängniß, daß Woltmann in die Holbein-Forschung eingeführt wurde durch denjenigen Mann, welcher gerade auf diesem Felde eine Reihe frecher Täuschungen vollzog und die Holbein-Frage in eine absichtliche und konsequent durchgeführte Verwirrung brachte. Die Tendenz, die Eigner leidenschaftlich verfolgte, war, dem jungen Holbein so vieles und so Vortreffliches wie immer möglich zuzuschreiben. Das konnte nur auf Unkosten des alten Holbein geschehen. Zu diesem Ende wurde folgende Methode befolgt: Alle bessern Bilder des alten Holbein wurden frischweg dem Sohne zugeschrieben. So blieb für den Alten nur noch Mittelgut, und eben dieser „Thatbestand", daß er nichts Außergewöhnliches geliefert hatte, bewies seine künstlerische Impotenz, auf welche gegründet man ihm a priori alle das Mittelmaß übersteigenden Zeichnungen und Gemälde absprach — ein Verfahren, das scheinbar an Einfachheit Nichts zu wünschen übrig läßt. Und dennoch erforderte es in seiner Konsequenz eine ganze Reihe literarischer und artistischer Fälschungen, denen Wolt-

mann zum Theil zum Opfer fiel und die er dann, als sich bald von verschiedenen Seiten her Einsprüche erhoben, mit äußerster Zähigkeit festhielt. Diese Art, wie Eigner einen arglosen jungen Mann, der sich ihm vertrauensvoll hingab, wissentlich in ein System von Fälschungen hineinzog und ihn veranlaßte, seine Erstlingsarbeit auf dieselben zu fundiren, gehört zu den häßlichsten Erscheinungen in der Kunstgeschichte. Da indeß Woltmann selbst hierüber sich mit Offenheit ausspricht (II. Band, I. Exkurs), so wollen wir hier auf dieses Kapitel nicht weiter eingehen. Genug, Holbein der Vater ist nun wieder in seiner Bedeutung anerkannt und wir sind von der Zumuthung befreit, im jungen Holbein ein vom Himmel gefallenes Wunderkind betrachten zu müssen, das schon als Knabe Werke schafft, für welche man seinen Vater zu ungeschickt erklärte, oder aber von der Verpflichtung, sein Geburtsjahr um drei Jahre hinaufzurücken. Hergestellt ist wieder der natürliche Zusammenhang der Dinge. Wir kennen jetzt — und natürlich genauer als vor diesen Untersuchungen — das scharfe Auge, die sichere Hand, den realistischen Sinn und die Vorliebe für Renaissanceformen, welche Holbein in die Technik und in den Geist der Kunst einführten und die alle für seine ganze Richtung bestimmend blieben.

Freilich liegt nun die Sache so, daß alle sog. Augsburger Jugendarbeiten Holbein's dem Vater zurückgegeben sind (resp. andern Gliedern der Familie zugetheilt werden), während Holbein selbst mit nachweisbaren Werken (Zeichnungen oder Bildern) erst in Basel auftritt, wohin er Ende 1514 oder Anfang 1515 übergesiedelt sein muß. Wir wissen jetzt, daß diese Uebersiedelung zusammenhängt mit dem ökonomischen Ruin seines Vaters, welcher 1515—1517 von Rechtsforderungen verfolgt und im letzteren Jahr von seinem Bruder Sigmund gepfändet wurde.

Daß sich Holbein nach Basel wandte, in der Hoffnung, bei den zahlreichen Buchdruckern dieser Stadt Arbeit als Zeichner von Titelblättern, Ornamenten ꝛc. zu finden, das hat Woltmann schon in der ersten Auflage richtig betont. Die neue Auflage zeichnet sich durch eine schärfere Sonderung der dem Hans und der seinem Bruder Ambrosius zuzutheilenden Holzschnittarbeiten aus. Eine lebensvolle Schilderung der damaligen Schweizer, namentlich Baseler Verhältnisse eröffnet diesen Abschnitt. Durch Herrn Dr. His sind die persönlichen Verhältnisse Holbein's in Basel und manche Personen, mit denen wir ihn im Verkehre sehen, an's Licht gerückt worden, so daß wir hier nunmehr festen Boden unter den Füßen haben. Irren wir nicht, so läßt sich in dieser Richtung noch Einiges genauer feststellen und Holbein's Stellung inmitten der Gegensätze, die das damalige Basel bewegten, wenigstens zum Theil nachweisen. Ebenfalls Sache der Lokalforschung muß es sein, sein Verhältniß zu den damaligen Schweizer Künstlern, Urs Graf in Basel und Niklaus Manuel in Bern, noch schärfer zu fixiren, als bis jetzt geschehen. Holbein's Thätigkeit in Basel, durch die Dokumente des Baseler Museums und durch Herrn Dr. His' archivalische Forschungen schon früher übersichtlich vorliegend, erfuhr in der Neubearbeitung kaum eine nennenswerthe Aenderung mit Ausnahme der Entscheidung über das Meyer'sche Familienbild, das durch die Dresdener Holbein-Ausstellung nun endlich seine Erklärung gefunden hat, und wohl unmittelbar vor Holbein's erste Reise nach England, in den Sommer 1526 zu setzen ist.

Neu dagegen ist der Nachweis, daß Holbein die Zeit von 1528 bis zum Frühjahr 1532 wieder in Basel zubrachte. Auch hier liegen archivalische Entdeckungen von Dr. His zu Grunde, mit welchen Woltmann dann in glücklicher Weise das künstlerische Material kombinirte. Der Schluß des Buches (I. Band), Holbein's Wirksamkeit in England und seine Beziehungen zum Hof, zu den Kaufmannskreisen und den Künstlern Londons boten zu keinen tiefergreifenden Aenderungen Anlaß. Die sichere Meisterschaft, mit welcher Woltmann diese Parthie schon beim ersten Mal überblickt, kritisch analysirt und fesselnd dargestellt hat, bewährte sich auch bei fortgesetzter Prüfung glänzend.

Der II. Band enthält zunächst in Form von Exkursen die Erörterung einer Anzahl von Fragen, mit deren umfänglicher Abwicklung der Text selbst nicht belastet werden sollte. Sodann folgen als Beilagen die Urkunden aus Augsburg, Basel, Luzern und Bern über die Familie Holbein, sowie über Holbein's Aufenthalt in England, endlich eine Anzahl Notizen aus Inventaren, Katalogen ꝛc.; die wichtigsten, das Amerbach'sche Inventar und König Karl's I. Kunstsammlung, waren bereits in der ersten Auflage mitgetheilt.

Die größte Sorgfalt aber wurde vom Verfasser verwendet auf das Verzeichniß der Werke der verschiedenen Glieder der Familie Holbein. Mit einer Genauigkeit, die nur wer selbst ähnliche Arbeiten unternimmt, würdigen kann, hat Woltmann hier das gesammte umfangreiche Material zusammengestellt und gesichtet. Die Ausscheidung dessen, was Holbein dem Vater zugehört, von dem, was dem Sohne zukommt, auf der einen Seite, die genauere Theilung zwischen den Brüdern Ambrosius und Hans andererseits bezeichnet hier dem Verzeichniß der 1. Auflage gegenüber einen wesentlichen Fortschritt. Woltmann hat, da seine Zusammenfassung des Holzschnittwerkes der beiden Holbein von derjenigen Passavant's, die er bei der ersten Auflage zu Grunde gelegt hatte, sehr bedeutend abwich, eine eigene Nummerirung dieser Holzschnitte eingeführt. Es ist dies sehr begreiflich, und doch kann man wünschen, Woltmann hätte sich vor der Hand noch an Passavant's Zahlen gehalten. Denn durch fortgesetzte Nachsuchungen in den Schweizer Bibliotheken dürfte das Woltmann'sche Verzeichniß, das im Wesentlichen auf die von Dr. His ausgebeutete Baseler Bibliothek zurückgeht, noch mannigfaltige Umgestaltungen erleiden, theils Bereicherungen, theils genauere Nachweisungen. Hierüber sowie über das Verhältniß mancher Holbein'schen Holzschnitte zu ihren bisher nicht beachteten Vorlagen wird das Repertorium für Kunstwissenschaft demnächst ausführliche Mittheilungen des Unterzeichneten bringen, welche über diesen Zweig von Holbein's Thätigkeit manches neue Licht verbreiten dürften. Auch sonst — es ist das bei einem so weit verzweigten Gegenstand und bei dem völligen Mangel aller zeitgenössischen Vorarbeiten nicht anders möglich — werden sich noch Ergänzungen, wohl auch Korrekturen mancher Art ergeben. Nach Maßgabe dessen aber, was heutzutage von Material vorliegt, darf Woltmann's Buch in dieser seiner neuen Gestalt als ein mustergiltiges bezeichnet werden. Strenge Gewissenhaftigkeit der Forschung, konzise und korrekte Form, glückliche, übersichtliche Gruppirung verbinden sich mit weitem, kulturgeschichtlich geschärftem Blick und mit großer Lebendigkeit der Auffassung und Darstellung zu einem Ganzen, das den wissenschaftlichen Anforderungen gleichermaßen gerecht wird, wie dem wohlbegründeten Anspruch des Publikums, einen Mann wie Holbein und eine Zeit wie die seinige in genießbarer, dem Leben zugewandter Form vorgeführt zu sehen. Die Geschichtsforschung darf sich Glück wünschen zu einer Doppelleistung wie Woltmann's revidirtes Buch über Holbein und Thausing's Werk über Dürer, welche beide dem deutschen Volk die klassische Zeit seines geistigen und religiösen Wiedererwachens im Spiegel der Auffassung seiner beiden größten Künstler zeigen.

Zürich, August 1877. S. V.

Erklärung

in Bezug auf den Heller'schen Altar und auf Wolgemut als Kupferstecher.*)

Meine Anklage auf Plagiat gegen Herrn Charles Ephrussi gründete sich, wie jedermann leicht bemerkt, vornehmlich auf zwei Beschuldigungen und zwar darauf:

1) daß Herr Charles Ephrussi seit dem April des Jahres 1876 zweimal und mit verschiedenem Texte eine Schrift über den Heller'schen Altar publicirte, ohne darin meiner von ihm benutzten Monographie über denselben Gegenstand aus dem Jahre 1871 auch nur mit einer Sylbe zu gedenken;

2) daß Herr Charles Ephrussi in seiner seit dem Februar desselben Jahres 1876 ebenfalls zu zweienmalen und mit abweichendem Texte publicirten Monographie über Barbari die Anzeige machte, daß er demnächst die Eigenschaft Wolgemut's als Kupferstecher nachweisen werde, obwohl er wußte, daß dieser Nachweis in meinem im November 1875 publicirten Buche über Dürer

*) Nachtrag zu der Recension S. 283 ff., sowie zu den Entgegnungen des Recensirten S. 339 ff. dieser Zeitschrift und in der Chronique des Arts vom 11. August, S. 269 ff.





W Unger sculp

HEILIGE FAMILIE

Im Besitze I. M. der Kaiserin von Russland

Druck von Fr Felsing Mü

enthalten war. Das leichte Aufgeben der so leicht gewonnenen Ueberzeugung ändert nichts mehr an seiner Haftbarkeit.

Herr Charles Ephrussi erwidert zwar, seine Monographie über Barbari sei schon im December 1875 zuerst in der Separatausgabe von Jouaust gedruckt und darnach bereits für das Januarheft der Gazette des Beaux-Arts gesetzt worden; nur die unverhoffte Einschiebung des ganz Michelangelo gewidmeten voluminösen Januarheftes der Gazette habe die Verschiebung der Publikation auf den Februar herbeigeführt. Dagegen sei bemerkt, daß schon an der Spitze der Chronique des Arts vom 25. September 1875 des Prachtbandes über Michelangelo gedacht und daß ebendaselbst bereits am 4. und am 11. December und seitdem wiederholt das Erscheinen dieses Bandes als Januar-Lieferung der Gazette vor Schluß des December 1875 den Abonnenten derselben zugesagt wird. Wer glaubt noch, daß die Redaktion der Gazette den Artikel des Herrn Charles Ephrussi im December für das Januarheft bestimmt und gedruckt hat? Ich zweifle nun auch gar nicht mehr, daß nicht Herr Charles Ephrussi, sondern nur die Redaktion der Gazette es war, welche seiner Schrift über den Heller'schen Altar das Citat meines Buches hinzufügte und ihn so zuerst nöthigte, Farbe zu bekennen. Sonst hätte gewiß Herr Charles Ephrussi bei seiner geringen Schüchternheit meiner in dieser Hinsicht bereits geäußerten Vermuthung ausdrücklich widersprochen.

Das ist es, was Herr Charles Ephrussi so schön: „ganz minutiöse Einzelnheiten," „des minutieux détails d'un caractère tout personnel" nennt. Den sonstigen Inhalt seiner beiden zweimal redigirten und gedruckten Schriften habe ich eben nur als wissenschaftlich werthlos, als Irrthum, Compilation, Abschrift, respective Uebersetzung bezeichnet — mit einer einzigen Ausnahme, die ich als Novum und Correctum hervorgehoben habe.

Wie sich jeder Copist unwillkürlich als solcher verräth, wäre es zwar auch bei Herrn Charles Ephrussi ein Leichtes, die Unzulänglichkeit seines Verständnisses für seine Vorlagen, wie für die von ihm behandelten Gegenstände aus seinen eigenen Worten noch des Weiteren zu beweisen. Weil es aber Herrn Charles Ephrussi nicht gelungen ist, sich von jenen beiden Anklagen des Plagiates rein zu waschen und weil ihm dies nie gelingen wird, fühle ich mich nicht berufen, weder mit ihm zu polemisiren, noch auch seine theils beabsichtigten, theils freilich unbeabsichtigten Irrthümer und Entstellungen aufzuklären. Der unbetheiligte Leser würde daran wenig Geschmack finden. Herr Charles Ephrussi aber mag sich die entsprechenden Belehrungen auf dem ihm nicht mehr ungewohnten Wege in meinen, jenen Gegenständen etwa noch zu widmenden Publikationen aufsuchen. Dort soll dann auch sicherlich des vereinzelten Kornes nicht vergessen werden, das sich unter seine Spreu verirrt hat.

Wien, am 31. August 1877. **Moriz Thausing.**

Notizen.

* **Zu dem Rubens-Porträt.** Die technischen Schwierigkeiten, welche mit dem Druck der Heliographie verbunden sind, gestatten uns erst heute, das im Juni-Heft angekündigte Blatt den Lesern vorzulegen. Die von Herrn A. Franz angefertigte Heliogravure ist nach dem zweiten Zustande des Stiches von Pontius (Weber, S. 78, Nr. 46, 2) hergestellt, welchem bekanntlich eine von van Dyck auf Papier gemalte Grisaille zu Grunde liegt. Vergl. J. von Szwykowski, Anton van Dyck's Bildnisse (Leipzig 1859), S. 98 ff. Kann der Lichtdruck auch den Glanz und die Klarheit des alten Stechers nicht wiedergeben, so führt er uns doch das Bildniß des großen Meisters, wie es van Dyck nach dem Leben geschaffen, mit seinem edlen Kopf, den klugen Augen und der vornehmen, freundlichen Haltung in frischer Unmittelbarkeit vor. Als Erinnerungsblatt an das Jubiläumsfest, welches die Kunstwelt eben begangen, wird das Blatt gewiß Vielen eine willkommene Gabe sein.

* **„Heilige Familie" von Knaus, radirt von Unger.** Wir können die Reproduktionen moderner Meister in diesem Jahrgang nicht würdiger beschließen, als durch die dem heutigen Hefte beiliegende Radirung Unger's nach dem reizvollen Bilde von Knaus, welches zu den Zierden der vorjährigen Berliner akademischen Kunstausstellung zählte. Indem wir die Leser in Bezug alles Weiteren auf den damaligen Bericht unseres Referenten (Kunst-Chronik XII, Sp. 19 ff.) verweisen, fügen wir hier nur noch bei, daß das Gemälde in den Besitz der Kaiserin von Rußland übergegangen ist.





D. PETRVS PAVLVS RVBBENS EQVES.

Ant. van Dyck pinxit. *Mart. vanden Enden excudit Cum priuilegio.*

Paul. du Pont sculp.





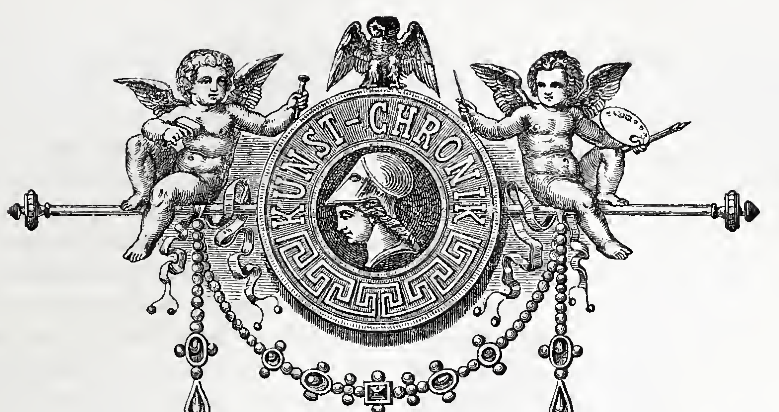


XII. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

13. Oktober



Nr. 1.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1876.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die akademische Kunstausstellung in Berlin.

I.

Die fünfzigste Kunstausstellung der kgl. Akademie der Künste, welche am 6. September eröffnet wurde, ist für letztere ein in doppelter Hinsicht epochemachendes Ereigniß. Einmal ist sie die erste, die in einem neuen, der Kunst und der Menschheit würdigen Gebäude stattfindet, und zweitens ist sie die erste nach der — wenigstens auf dem Papiere vollzogenen — Reorganisation der Kunstakademie. Daß diese Reorganisation auf die Berliner Kunst noch keinen merklichen Einfluß üben konnte, ist selbstverständlich. Indessen hätten die neu gewonnenen Lehrer — die Herren Michael, Gussow, Knille, Thumann, Hertel, Hancke, Herwarth, F. Meyerheim und Marschalk — die Ausstellung als eine willkommene Gelegenheit benutzen können, um ihre Wahl als eine berechtigte oder als eine glückliche zu dokumentiren, sofern sie nicht bereits früher einen solchen Nachweis geliefert. Knille, Meyerheim und Hertel haben sich längst wohlbekannte und wohlklingende Namen erworben. Knille ist auf der Ausstellung durch eine dekorative Arbeit, Hertel durch ein paar gediegene, aber nicht besonders hervorragende Bilder, und Meyerheim gar nicht vertreten. Von den andern hat eigentlich nur Karl Gussow von Karlsruhe den erwünschten Nachweis und zwar mit schwer wiegenden und triftigen Gründen geliefert.

Das neue Kunstausstellungsgebäude erhebt sich auf der nördlichen Spitze der vom Kupfergraben und der Spree gebildeten Halbinsel, auf welcher das alte und neue Museum, die Nationalgalerie und der Packhof liegen. König Friedrich Wilhelm IV. hatte bekanntlich die Absicht, diese Insel ausschließlich mit der Kunst gewidmeten Bauten zu besetzen. Mit dem Kunstausstellungsgebäude hat man einen weiteren Schritt gethan, um dem Ideale des kunstliebenden Herrschers näher zu kommen. Nur der Packhof stört noch die schöne Harmonie, und es ist bis jetzt wenig Aussicht vorhanden, daß er von der Bildfläche verschwindet. Für denjenigen, dem die Aufgabe zu Theil werden wird, an Stelle des jetzigen — provisorischen — Ausstellungsgebäudes das definitive Ausstellungs- und Akademiegebäude zu erbauen, blüht zugleich die Nothwendigkeit, für den Packhof und die Akademie neben einander Raum zu schaffen, beziehungsweise beide Gebäude mit einander zu vereinigen. So sehr sich auch in Preußen die Verhältnisse gebessert haben, man hat sich immer noch nicht auf den idealen Standpunkt emporgeschwungen, sechs oder acht Millionen Mark für ein Gebäude herzugeben, welches ausschließlich künstlerischen Zwecken dienen soll. Eines der Projekte für das Definitivum, über welches zur Zeit in den Ministerien entschieden wird, weiß aus der Noth eine Tugend zu machen. Danach soll sich das Akademiegebäude auf einer hohen Terrasse erheben, in welcher die Räumlichkeiten für den Packhof untergebracht werden sollen und durch welche zugleich der Tunnel für die Stadtbahn führen soll. Das Projekt ist so großartig concipirt, daß man vielleicht gerade deswegen davor zurückschrecken wird.

Das provisorische Kunstausstellungsgebäude, welches zunächst fünf Jahre lang den Zwecken der Ausstellung dienen soll, ist ein schmuckloser Fachwerksbau, ohne Ansprüche auf künstlerischen Werth. Er verfolgt nur das rein praktische Ziel, helle und bequeme Aus-

stellungsräume zu schaffen. Darum ist auch von dem Erbauer, Herrn Baumeister Orth, die größte Mühe darauf verwendet worden, einen Beleuchtungsmodus zu finden, der allen Anforderungen entspricht. Von den etwa zwanzig Räumen, welche das Gebäude enthält, sind vier durch direktes Oberlicht, die übrigen durch schräg einfallendes Seitenlicht erhellt worden. Die ersteren erhalten ihr Licht durch eine Laterne mit erhöhten Seitenwänden, die sich auf den vier schrägen Wandungen des Daches erhebt. Diese Säle sind hauptsächlich für plastische Werke und für Gemälde von größerem Umfange bestimmt. Ihr Grundriß ist quadratisch, während der der anderen oblong ist. Diese oblongen Kabinete sind mit sogenannten Jet- oder Pultdächern gedeckt, deren eine Seite aus Glas besteht. Durch diese Glaswand fällt das Licht schräg auf die gegenüber liegende Wand, die allein für Gemälde bestimmt ist. Die Wand im Rücken des Beschauers, die mithin von Gemälden frei bleibt, ist mit Ruhebänken und Stühlen besetzt. Damit nun das schräg einfallende Licht den Beschauer nicht allzu sehr blende, ist das abschließende Wandgesims konsolenartig ziemlich stark vorgekragt, so daß der Beschauer gewissermaßen im Schatten dieses Gesimses steht. Das gewünschte Resultat ist in vollstem Maße erzielt worden. Die Beleuchtung ist vollständig und gleichmäßig; es giebt keine Todtenkammern und keine bevorzugten Plätze mehr. Es wird im Gegentheil über zu große Helligkeit geklagt, vorzugsweise freilich von denjenigen, deren Bildern das Halbdunkel der alten Akademie besonders zuträglich war. Das neue Licht, neu für Berlin, weil die Jetdächer bisher noch nicht zur Anwendung gelangt sind, enthüllt unbarmherzig alle Schwächen und stellt die Mittelmäßigkeit so bloß, wie sie es verdient. In letzterer Hinsicht hat die neue Beleuchtung viel gesündigt. Seit zehn Jahren hat sich das Mittelmäßige und das absolut Schlechte noch auf keiner Kunstausstellung so unausstehlich breit gemacht, wie auf der heurigen.

Die Jury scheint nur das Sittlich-Anstößige und das Lächerliche zurückgewiesen, im Uebrigen aber alles Gebotene mit offenen Armen aufgenommen zu haben. Um all' die Massen bemalter Leinewand unterzubringen, hat sie den Intentionen des Baumeisters zuwiderhandeln und Bilder auch an den Schmalwänden der Säle aufhängen müssen. Auf diese Weise sind wieder glücklich Plätze zu Stande gebracht worden, die mangelhaft beleuchtet sind. Es braucht nicht besonders hervorgehoben zu werden, wie falsch und schädlich die von der Jury angewendete geringe Kritik gerade für das große Heer der talentlosen Streber ist, die da glauben, durch Aufnahme eines ihrer Bilder in die akademische Ausstellung einen Freibrief erhalten zu haben, um alljährlich so und so viel Ellen Leinewand verderben zu können. Die Menge solcher absolut talent- und geschickloser Maler, die sich in der diesjährigen Ausstellung breit machen durfte, ist geradezu erschrecklich. Ihr Berichterstatter über die letzte akademische Ausstellung in Berlin hat diesen Punkt bereits ausführlich beleuchtet und am Ende angedeutet, daß die Jury durch ein solches kritikloses Verfahren sich zum Mitschuldigen an dem Elend macht, dem solche unglückselige Naturen über kurz oder lang verfallen müssen.

Der Katalog der 50. Ausstellung zeichnet sich vor seinen Vorgängern nur durch einen besseren Druck aus; im Uebrigen hängen ihm die alten, hundertmal getadelten Zöpfe an. Wenn wir auch zugeben wollen, daß die Verfasser des Katalogs sich im Großen und Ganzen an die Mittheilungen der Künstler selbst über das Sujet ihrer Gemälde u. s. w. zu halten haben, so darf man doch billig erwarten, daß ein blühender Unsinn, wie z. B. Nr. 17: „Kostümfigur im Festanzug" oder gar wie Nr. 820: „ein Kostümkopf" nicht gedruckt werden darf. Vom wissenschaftlichen Gesichtspunkt aus betrachtet, ist der Katalog völlig werthlos. Er bietet nicht das geringste Material zur Geschichte der zeitgenössischen Kunst. Auch sein praktischer Werth ist ein sehr mäßiger, da er sich bei den meisten Kunstwerken nicht über Aufklärungen genereller Art erhebt.

Obwohl die Durchschnittsphysiognomie der Ausstellung eine ungünstige ist, ist dennoch eine Anzahl von Meisterwerken zu registriren, die uns mit berechtigtem Stolze auf den gegenwärtigen Stand der deutschen Kunst erfüllen. Gerade mit Rücksicht auf diese Meisterwerke ist es doppelt beleidigend, daß die Jury die Massenfabrikate von gewöhnlichen Stümpern in dieselben Säle hängt, wo ein Menzel, ein Knaus, ein Richter, ein Camphausen, ein Gentz, ein Gussow das Beste ihres Könnens hergegeben haben, wo endlich die beiden Achenbach's in unvergleichlicher Schönheit prangen. Es ist meines Erachtens nicht der Zweck der akademischen Ausstellung, alle zwei Jahre zu zeigen, wie viel vier- bis fünfhundert Maler und Bildhauer fertig zu bringen im Stande sind, sondern vielmehr eine möglichst übersichtliche Darstellung von der künstlerischen Bewegung in Deutschland zu geben. Und das ist auch erreicht, wenn statt der 1100 Nummern, die der Katalog zeigt, etwa die Hälfte ausgestellt worden wäre. Jetzt gleicht der Besucher der Ausstellung einem Taucher, der zwölf Mal niedertaucht, bevor er eine Perle oder auch blos eine Koralle findet. Es ist wirklich eine Qual, sich durch die betäubende Masse von widerlichen Trivialitäten jeglicher Art hindurch schlängeln zu müssen, um alle 50 Schritt vor einem guten Bilde stehen bleiben zu können. Freilich hat die kgl. Akademie dafür gesorgt, daß der erschöpfte Wanderer sich auch an anderen Delikatessen, als an den gemalten Frühstückstischen und den gemalten Früchten und Gemüsesorten erquicken darf. Es ist in dem neuen Gebäude auch Raum für eine Restauration

geschaffen worden, und diese Einrichtung der Akademie ist wohl die einzige, welche sich des allseitigen Beifalls erfreut.

Wie anders, wie viel bedeutender würde sich die Ausstellung präsentiren, wenn die Zahl der ausgestellten Kunstwerke auf die Hälfte reducirt worden wäre! Wie erhebend, wie tröstlich wäre der Eindruck, und wie sehr wird jetzt der reine Genuß verbittert! Doch das sind zwecklose Elegien, die ungehört an den Ohren der Machthaber vorübersäuseln. Viel bedauerlicher ist die Thatsache, daß unter den ersten Namen, denen man sonst auf den Berliner Ausstellungen zu begegnen gewohnt ist, gar manche fehlen. Piloty, Feuerbach, Makart, Vautier, v. Angeli, Lenbach — keiner von ihnen ist aufgetreten, um den Berliner und Düsseldorfer Malern den Vorrang streitig zu machen. München ist in Qualität und Quantität ziemlich schwach, Wien eigentlich nur durch die oft besprochenen Polarlandschaften Obermüllner's vertreten, deren ethno- und geographischer Werth höher zu sein scheint als ihr künstlerischer. Auch das Ausland im weiteren Sinne hat nichts besonders Hervorragendes geschickt. Von Alma Tadema sind zwei antike Genrebildchen vorhanden, die seinen großen von der vorigen Ausstellung durchaus nicht ebenbürtig sind. E. de Biefve, der sich mittlerweile ziemlich ausgegeben hat, ist mit einem seiner Repertoirstücke aus dem niederländischen Aufstand „Episode du banquet des nobles confédérés“ — so ist das Bild (unglaublich, aber wahr!) auch in dem deutschen Katalog ohne Uebersetzung bezeichnet, E. Wauters mit einem in Farbe und Charakteristik ziemlich schwachen Knabenporträt vertreten. Das ist die ganze Herrlichkeit.

Wenn nichts desto weniger genug Bilder vorhanden sind, die einen erfreulichen, ja einen bedeutenden Eindruck hinterlassen, so dürfen die Berliner und die Düsseldorfer Maler das Verdienst in Anspruch nehmen, die Ehre der 50. akademischen Ausstellung gerettet zu haben.

Was die Plastik anbelangt, so dominirt hier R. Begas so ausschließlich, daß neben ihm höchstens nur noch Siemering in Betracht kommt. Der Kupferstich tritt, was vielleicht auf Rechnung der schlechten Zeiten und der aus diesem Grunde mangelnden Aufträge zu schieben ist, auf der diesjährigen Ausstellung ganz in den Hintergrund. A. R.

(Fortsetzung folgt.)

Nekrologe.

Adolf Tidemand, einer der trefflichsten Genremaler der Gegenwart, ist nach längerem Leiden in der Nacht vom 24. zum 25. August 1876 in Christiania gestorben. Deutschland und Skandinavien betrauern in gleicher Weise den Verlust dieses ausgezeichneten Künstlers, der beiden Ländern zugezählt werden kann. Norweger durch Geburt und Erziehung, war er durch seine künstlerische Ausbildung und langjährigen Aufenthalt am Rhein ein Deutscher geworden, und so warm und treu sein Herz auch stets für seine nordische Heimath schlug, so verkannte er doch nie die Vorzüge seines zweiten Vaterlandes, dem er den größten Antheil seiner Erfolge zu danken hatte. Jeden Frühling trieb es ihn mit unwiderstehlicher Macht, die Stätten seiner Jugend, seine Freunde und Landsleute wiederzusehen; aber vor dem Winter kehrte er stets gern nach Düsseldorf zurück, um im anregenden Verkehr mit zahlreichen Kunstgenossen die gesammelten Studien und empfangenen Eindrücke zu neuen Schöpfungen zu verwerthen, die seinen Ruhm weit über die Grenzen beider Länder hinaus verbreiteten und ihm Anerkennung und Aufträge in reichstem Maße verschafften. Nun ist er auf heimathlichem Boden gestorben und ruht bei seinem einzigen Sohn, der ihm in jugendlichem Mannesalter im vorigen Jahre voranging, beweint von zwei edlen Nationen, denen sein Andenken unvergeßlich sein wird.

Adolf Tidemand wurde den 14. August 1814 in Mandal an der Westküste Norwegens geboren, wo sein Vater Kammerrath und Zolldirektor war. Seine künstlerische Ausbildung begann er auf der Akademie in Kopenhagen, die er von 1832—37 besuchte. Im Herbst des letztgenannten Jahres ging er nach Düsseldorf und entwickelte als Schüler der dortigen Akademie unter Hildebrandt's und Schadow's Leitung rasch seine außergewöhnlichen Fähigkeiten, so daß schon 1841 sein erstes Bild: „Gustav Wasa redet in der Morakirche zu den Dalekarliern“, ungetheilten Beifall erntete. 1842 begab er sich nach München und später nach Italien. Dann beschäftigten ihn längere Zeit mehrere Aufträge, die ihm der König von Schweden ertheilte, sowie einige Bildnisse für die Universität in Christiania. Tidemand war noch immer ausschließlich Historienmaler. Jetzt aber sollte durch äußere Umstände eine Wendung in seiner Entwicklung eintreten, die ihn auf das eigentliche Feld seiner künstlerischen Befähigung führte. Die Kirche des Erlösers in Christiania sollte durch ein Altarbild geschmückt werden, wozu eine beträchtliche Summe gesammelt worden war. Tidemand erbot sich, dasselbe zu malen, wurde aber abschlägig beschieden, und nach einem unerquicklichen Federkrieg der verschiedenen Kritiker erhielt Steinle in Frankfurt den ehrenvollen Auftrag, was den Künstler tief verletzte. Verkannt und mißgestimmt trat er eine Reise in die Gebirgsthäler Norwegens an, und hier erschloß sich ihm das ganze eigenartige Volksleben eines noch von der Kultur unbeleckten Stammes, dessen Sitten und Gebräuche noch so wenig bekannt und vielleicht niemals malerisch dargestellt waren. Tidemand sammelte einen Schatz der interessantesten Studien, die er von nun an in seinen Bildern bestens verwerthete. Von 1846—48 hielt er sich dann wieder in Düsseldorf auf; doch bewog ihn die Revolution zur Heimkehr nach Norwegen, wo er Volk und Sitten auf's Neue eingehend studirte. Seit dem Herbste 1849 lebte er dann mit Ausnahme der Sommermonate, die er fast immer in der Heimath zubrachte, dauernd in Düsseldorf und trug durch seine vorzüglichen Leistungen wesentlich zum Ruhm der dortigen Kunstschule bei, was auch dadurch officiell anerkannt wurde, daß ihm der König von Preußen bei der fünfzigjährigen Jubelfeier der Düsseldorfer Akademie den Professortitel verlieh. Seiner Wirksamkeit ist es auch hauptsächlich zuzuschreiben, daß sich in Düsseldorf ein Kreis höchst talentvoller skandinavischer Künstler

bildete, der sich mit jedem Herbst in erfreulicher Weise vergrößerte. Man braucht nur an die Namen Fagerlin, Nordenberg, Jernberg, Lork u. A. zu erinnern, ohne der vielen ausgezeichneten Landschaftsmaler zu gedenken, die demselben angehören und die sich früher hauptsächlich um Gude schaarten. Auch mehrere deutsche Künstler standen unter dem besonderen Einfluß Tidemand's, wie der begabte Hubert Salentin, der zu seinen nächsten Freunden zählte. Tidemand war als Künstler eine ebenso bedeutende wie eigenartige Erscheinung. Er wußte freundliche Anmuth, elegischen Ernst und eine edle Haltung mit einer gewissen Großartigkeit der Auffassung zu vereinen, die auch den scheinbar unbedeutendsten Stoffen einen fesselnden Reiz verleiht. Dabei erwies er sich stets als ein großer Psychologe und überraschte durch die außerordentliche Wahrheit und Treue einer lebendigen Darstellung. Seine Charaktere sind der Natur abgelauscht, und mit den einfachsten Mitteln bringt er eine bedeutsame Wirkung hervor. Man hat ihm mit Unrecht Mangel an Schönheitsgefühl vorgeworfen. Die urwüchsige Kraft norwegischer Bauern würde nicht so überzeugend zur Geltung kommen, hätte sie der Künstler in akademischer Verschönerung wiedergegeben. Die seelenvolle Auffassung und die meisterhafte Individualisirung dürften wenig Andere mit ihm theilen. Seine Farbe ist kräftig, frisch und von großem Schmelz, seine Pinselführung breit und markig, doch ohne Prätension. Frei von gesuchten Gegensätzen, machen seine Bilder den einfachen Eindruck der Natur. Sorgfältiges Studium und gediegene Behandlung erhöhen ihren Werth und lassen die Gesammtwirkung überaus harmonisch erscheinen. Tidemand war in Folge körperlicher Leiden und mehrfacher Reisen vielleicht nicht ganz so produktiv wie viele Andere seiner Kunstgenossen, doch hat er eine stattliche Reihe namhafter Werke geschaffen, die seinem Namen in der Kunstgeschichte dauernden Ruhm sichern. Wir nennen davon: „Norwegische Weihnachtssitte" (1846), — die gemüthliche „Familienscene" (1846), wo Großmutter und Enkel nach der Geige des Vaters tanzen, — „Norwegische Bauernkirche" (1846), ein Bild, welches die zahlreichen Darstellungen religiöser Handlungen würdig eröffnete, die seinem wahrhaft frommen und keuschen Sinn besonders zusagten und gelangen — „Katechisation des Küsters in einer Landkirche Norwegens" (1847, Eigenthum des Königs von Schweden), — „Der Briefleser" (1847, im Besitz des Präsidenten Merkens in Köln), der namentlich durch den Ausdruck rührender und doch gefaßter Traurigkeit fesselt, die sich auf dem Antlitz des Elternpaars spiegelt, welchem der Schulmeister eine erschütternde Nachricht vorliest, — „Häusliche Scene" (1847, Eigenthum des Herrn Eckhardt in Düsseldorf), — „Die Haugianer" (1848, Eigenthum der städtischen Gemälde-Galerie in Düsseldorf, eins der hervorragendsten Werke Tidemand's, das hauptsächlich seinen Ruf begründete.) Dasselbe schildert in meisterhafter Charakteristik die Nachmittagsandacht einer religiösen Sekte, die sich mit dem kirchlichen Gottesdienst nicht begnügt und sich nun in der von Rauch geschwängerten Hütte versammelt, wo ein Jeder das Wort nehmen kann, dem „der Geist es eingiebt". Ein Bauer hält vom Stuhl herab einen schwärmerischen und begeisterten Vortrag, dem Alt und Jung in gläubiger Hingebung lauscht. Wolfgang Müller von Königswinter sagt bei der Beschreibung dieses Bildes bezeichnend: „Diese Geschichten erinnern an die kantigen Granitgebirge und die stillen Seen, welche sich zwischen jenen dahinziehen. Sie sind schroff wie die ersten und tief wie die zweiten. Wie auf dem Antlitz des Wüsten-Arabers die Stille und Oede des endlosen heißen Sandes geschrieben stehen, so sieht man auf diesen Stirnen die wilde Kraft der Polargegenden. Selbst die Frömmigkeit hat hier einen andern Charakter. Dieser Sektenglaube ist unbeugsame trotzige Festigkeit." — Bei Buddeus in Düsseldorf ist ein wirkungsvoller Stich nach diesem Bilde erschienen, den Fritz Werner (der jetzige Maler) begonnen und H. Sagert vollendet hat. Tidemand hat es später noch zweimal gemalt, für die Nationalgalerie in Christiania und für einen Privatmann in England. Auch von der „Brautfahrt auf dem Hardanger Fjord" (1848), einem ausgezeichneten Bilde, das er gemeinschaftlich mit seinem Freund und Landsmann Hans Gude malte, mußte er drei Wiederholungen liefern, die er allerdings etwas veränderte. Die drei Gemälde befinden sich im Besitz des Kunstvereins von Christiania, des Lord Ellesmere in London und des Dr. Lessing in Berlin. — Das „Norwegische Bauernleben" (1850), ein Cyklus von zehn Bildern, für den Speisesaal des Schlosses Oskarshall bei Christiania, schildert in höchst sinnigen und poetisch gedachten Kompositionen das ganze menschliche Leben, nämlich 1. Knabe und Mädchen auf der Senne, 2. Die Brautwerbung, 3. Der Brautzug in die Kirche, 4. Familienglück (das erste Kind), 5. Familiensorge (das kranke Kind), 6. Des Vaters Unterricht, 7. Nächtlicher Fischfang auf dem Fjord, 8. Der Mutter Unterricht, 9. Des jüngsten Sohnes Abschied, 10. Der einsamen Eltern Trost (das Lesen der Bibel). Die Bilder sind, dem architektonischen Zweck entsprechend, in ziemlich derber und kräftiger Weise auf Zink gemalt. Die Kartons derselben befinden sich im Besitz des Kunsthändlers Eduard Schulte in Düsseldorf und bilden eine der schönsten Zierden der Permanenten Ausstellung desselben. Auch sind sie von Sonderland lithographirt worden und mit einem schönen Titelblatt von Kaspar Scheuren und poetischem Text von Wolfgang Müller von Königswinter als Prachtalbum im Verlag des Herrn Schulte erschienen. Im Verein mit Gude malte Tidemand darauf: „Abend auf einem norwegischen Binnensee" (Eigenthum der Berliner Nationalgalerie) und „Nächtlicher Fischfang" (für den Kunstverein in Wien, beide 1851), sowie das große und ganz vortreffliche „Leichenbegängniß am Sogne Fjord (1852, im Besitz des Marquis von Lansdowne), ein Bild, in welchem beide Meister ihre Befähigung glänzend bekundeten, und „Norwegische Fischer" (lithographirt von A. Hann). — Allein schuf er dann wieder: „Gottesdienst in einer Dorfkirche" (1851, für den Minister Düe in Stockholm), — den mehrmals wiederholten „Rath der Nachbarin" (1852), worin besonders die Alte zu rühmen ist, die der Mutter eines kranken Kindes Rathschläge giebt, den „Brief aus Amerika" (1852) und die drei von Dirks lithographirten, anziehenden Gemälde, „Die Wittwe", „Wohlthätigkeit" (im Besitz des Herzogs v. Hamilton) und „Der Großmutter Liebling" (Verlag von Ed. Schulte), denen andere gemüthvolle Darstellungen folgten: „Erzählende Großmutter" (1856) — „Der Mutter Unterricht" — „Familie am Heerd" — „Die Nachbarn" — „Der Blinde und seine Tochter". Ernster und kraftvoller wirkte „Der verwundete Bärenjäger" (1856, lithographirt von Feckert),

während die „Mutterfreude“ (1857) — „Frauen in einer Kirche in Dalekarlien“ (1857), „Die Hausandacht“ (1858) und „Die Besuche bei den Großeltern“ und „Bei der Großmutter“ (beide 1859) wieder ganz den stillen Frieden eines ruhigen Lebens schildern. Bedeutsamer erscheinen drei in der Galerie Ravené in Berlin befindliche Bilder, „Die Waise“ (1859), „Der Wolfsjäger in der Sennhütte seine Abenteuer erzählend“ und „Die Begräbnißfeier in Norwegen“, die reich an charakteristischen Zügen sind. — „Die einsamen Eltern“ (1859), „Besuch der alten Nachbarin“ (1860) und „Altes Mütterchen“ erinnerten an frühere Schöpfungen Tidemand's, seine „Brautschmückung“ aber (1860) fesselte durch liebenswürdige Anmuth und die künstlerische Auffassung einer alten Volkssitte in höherem Grade, und „Die Brille der Großmutter“ (1861) erfreute durch einen ungesuchten Humor. Tief ergreifend in der Komposition und meisterhaft in der Ausführung war dann „Die Austheilung des h. Abendmahls in einer Hütte“ (1860), die zu Tidemand's besten Bildern zählt. Einigen Wiederholungen älterer Bilder folgte der „Zweikampf beim Hochzeitsmahl“ (1864, im Museum in Leipzig), ein großes historisches Bild aus der alt-norwegischen Sage, von so gewaltiger Kraft und Leidenschaftlichkeit, wie Tidemand wohl kein zweites geschaffen hat. Hier athmet jede Figur, die sich neben dem erschlagenen Kämpfer zeigt, dramatisches Leben und volle Antheilnahme, von der entfachten Wuth bis zum starren Entsetzen, von der Furcht, dem tiefsten Schmerz und dem mitfühlenden Beileid bis zum drohenden Racheschwur und dem auflodernden Zorn. Vielen wollte Gegenstand und Darstellung dieses packenden Werkes fast zu grausig erscheinen, doch mußten sich alle Stimmen in der Anerkennung der bedeutenden künstlerischen Vorzüge desselben vereinigen. Einen lieblichen Gegensatz bot die folgende größere Schöpfung des Meisters: „Die Brautkrone der Großmutter“ (1865, in der Galerie in Karlsruhe), die uns in bewunderungswürdiger Anmuth eine Greisin im Kreise der Enkel vorführt, denen sie den Hochzeitsschmuck zeigt, welcher sich, dem Volksgebrauch gemäß, stets vererbt. Holde Erinnerung und ahnungsvolle Hoffnung giebt den Gesichtern erhöhten Reiz. Eine gute Lithographie des schönen Bildes befindet sich im „Deutschen Künstler-Album“ 2. Jahrgang (Verlag von Breidenbach & Baumann). „Die Fanatiker“ (1866) waren ein würdiges, wenn auch etwas abstoßendes Gegenstück zu den „Haugianern“, in welchem Tidemand mit ungeschminkter Wahrheit den Glaubenseifer in seinen Verirrungen und Ausschreitungen schildert, während er in allen übrigen Werken die wahre Religiosität und reine Gottesverehrung verherrlicht. Diese fanatisirten Bauern machen es uns völlig glaublich, daß sie in ihrem mißverstandenen Christenthum fähig sind, alle Schrecken des Religionskrieges heraufzubeschwören, wie sie die Geschichte in nur zu vielen Beispielen verzeichnet hat. — „Die Wittwe und ihr Söhnchen“ (1867) und die „Vorbereitung zur Hochzeit“ (1868) bewegten sich wieder in dem gewohnten friedlichen Geleise. Eine große und erhabene Aufgabe aber bewältigte Tidemand in dem Altarbild „Die Taufe Christi durch Johannes“ (1869), welches er für die Dreifaltigkeitskirche in Christiania zu malen hatte. Edel und würdevoll aufgefaßt, macht dasselbe einen ersten und wohlthuenden Eindruck. Wenn die lebensgroße Gestalt Christi vielleicht idealer gehalten sein könnte, so erscheint der Täufer um so mehr zu loben. Naturwüchsige Kraft und hingebende Frömmigkeit vereinigen sich harmonisch in seiner Erscheinung. — Eine Bestellung des schwedischen Königs rief dann wieder vier cyklische Bilder aus dem Volksleben hervor (1870), die in erprobter Meisterschaft die erste Begegnung der Liebenden, die Brautschmückung, den Brautzug und den Besuch der Eltern in der jungen Häuslichkeit darstellten. Sie waren zum Hochzeitsgeschenk für eine schwedische Prinzessin bestimmt. — Abermals wurde Tidemand darauf von einer heimathlichen Gemeinde mit dem Auftrag zu einem Altarbilde beehrt, welches in lebensgroßen Figuren die Auferstehung des Heilands zur Anschauung brachte (1871). Ernste Würde und warme Empfindung sind auch diesem wirkungsvollen Gemälde nachzurühmen. — Den kleinern Genrebildern „Lesendes Mädchen“ (1871), „Besuch der Großeltern“ (1871), „Betendes Mütterchen“ (1872) und dem ergreifenden „Abschied eines Sterbenden von seiner Familie“ (1872) folgte dann eines seiner größten und bedeutsamsten norwegischen Volksbilder: „Der Hochzeitszug, der einen Waldbach durchschreiten muß“ (1873, Eigenthum des Herrn Forbes in London), von dem sich eine kleinere Wiederholung (1874) im Besitz des Herrn Ed. Schulte in Düsseldorf befindet. Das schön komponirte und trefflich ausgeführte Bild ist reich an den verschiedensten Motiven, die in den mannigfachen Gruppen des Künstlers tüchtige Beobachtungsgabe auf's Neue bewähren. Es fand auf der Wiener Weltausstellung 1873 gerechten Beifall, der indessen einem andern interessanten Werke Tidemand's, den „Lappländern auf der Rennthierjagd“, in noch erhöhterem Maße zu Theil ward. Sophus Jakobsen, der hochbegabte Landsmann des Meisters, hatte dazu die landschaftliche Umgebung vorzüglich gemalt. — „Ein Fischfang“ (1875) beschloß die ansehnliche Zahl tüchtiger Genrebilder, welche Tidemand in unermüdlichem Fleiß geschaffen. — Von der Historienmalerei ausgehend, sollten seine letzten Arbeiten ihn wieder zu derselben zurückführen. Die glückliche Ausführung der erwähnten Kirchenbilder veranlaßte die Bestellung eines neuen großen Altarblattes für eine Dorfkirche in Norwegen, welche eine reiche Dame zum Andenken ihres Gatten hatte erbauen lassen. Die Einzelfigur des Heilandes wurde zur Darstellung gewählt, wie er mit ausgebreiteten Armen einladend dasteht, als wolle er die Worte sprechen: „Kommt her zu mir Alle, die Ihr mühselig und beladen seid: Ich will Euch erquicken!“ Tidemand löste seine Aufgabe in höchst anerkennenswerther Weise und verlieh dem fein gestimmten Bilde durch die edle Einfachheit der Auffassung eine weihevolle Wirkung. Wir halten dasselbe für die beste seiner Leistungen auf diesem Gebiet. — Ganz im Gegensatz zu diesem erhebend feierlichen Kirchenbild schildert dann „Die Landung des Obersten Sinclair, der ein schottisches Hilfskorps den Schweden zuführt, in Romsdaelen 1612“ eine Episode der norwegischen Kriegsgeschichte in drastigen Zügen (1876). Die Angst und Verzweiflung der Weiber und Kinder, die Wuth der mißhandelten Frauen und der frevelnde Uebermuth beutegieriger Soldaten sind hier anschaulich und künstlerisch wiedergegeben. Wie Gude und Jakobsen früher sich mit dem Meister zu anziehenden Schöpfungen vereinigt hatten, so malte zu diesem großen Bilde Morten Müller die Landschaft und theilte sich mit ihm verdientermaßen in die Ehren des Erfolgs. Das schöne Werk ist im Besitz eines norwegischen Kunstfreundes in Stock-

holm. Darauf beschäftigten ihn ausschließlich die Vorstudien zu einem kolossalen Bilde, „Die Gründung Christiania's durch König Christian IV.", die er schon seit zwei Jahren begonnen hatte und auf seiner Reise in diesem Sommer zum Abschluß zu bringen gedachte, um im nächsten Winter das Werk selbst anzufangen. Der König von Schweden und Norwegen hatte ihm den Auftrag zu diesem großartigen Monumentalbilde gegeben und, nach den bereits vollendeten Entwürfen zu schließen, wäre dasselbe gewiß eines der hervorradendsten seiner Gemälde geworden. Das Schicksal hat es anders gewollt. In der letzten Zeit häufig leidend, war er von einer schweren Krankheit scheinbar kaum genesen. Da raffte ihn ein sanfter Tod nach erneuertem Leiden hinweg. — Tidemand war ein überaus liebenswürdiger Mensch, ein wahrhaft frommer, edler und hochherziger Charakter, freundlich und hülfsbereit gegen Jeden, und deshalb mit Recht allgemein beliebt und verehrt. An äußerer Anerkennung hat es ihm nicht gefehlt. Er war Ritter des preußischen Rothen Adler-Ordens, des norwegischen St. Olaf-Ordens und der französischen Ehrenlegion, Mitglied der Akademien von Christiania, Stockholm, Kopenhagen, Berlin, Dresden, Wien, Amsterdam und Rotterdam und auf verschiedenen großen Ausstellungen mit der Medaille ausgezeichnet: in Paris 1855, in Berlin, in Wien 1873 u. s. w. — Sein Andenken wird in gesegneter Erinnerung bleiben.

Moritz Blanckarts.

Vermischte Nachrichten.

B. **Der Bildhauer Ludwig von Hofer in Stuttgart**, bekanntlich noch ein Schüler Thorwaldsen's, hat ein großes Werk vollendet, das in mehr als einer Hinsicht allgemeine Beachtung verdient. Es ist das Modell eines Reiterstandbildes des verstorbenen Königs Wilhelm von Württemberg, welches der hochherzige Künstler seiner Vaterstadt Ludwigsburg zum Geschenk machen will, in dankbarer Anerkennung der vielen Beweise huldvoller Gunst, die er von jenem Monarchen empfangen. Dasselbe soll nach Hofer's Tode auf seine Kosten in Erz gegossen und auf einem vom Baurath von Egle entworfenen Postament von Granit auf dem Wilhelmsplatz in Ludwigsburg aufgestellt werden. Der König ist in sprechender Porträtähnlichkeit im rüstigen Mannesalter dargestellt. Das Haupt ist unbedeckt, die linke Hand hält den Zügel, während die rechte leicht auf's Bein gestemmt ist. Er trägt die Generalsuniform, doch charakterisirt der umgeworfene Hermelinmantel seine Herrscherwürde. Das Pferd ist ein arabischer Vollbluthengst von den edelsten Formen. Es schreitet in ruhigem Schritt vorwärts und unterscheidet sich von allen bisher vorhandenen modellirten und wohl auch gemalten Pferden wesentlich dadurch, daß es zum ersten Male den wirklichen Schritt richtig dargestellt zeigt, wie ihn die langjährige Beobachtung und Erfahrung des verstorbenen berühmten württembergischen Stallmeisters, Generals von Hamel, ermittelt und festgestellt hat. Die Bewegung der Pferdebeine erfolgt nämlich im Schritt nicht wie im Trab mit den beiden entgegengesetzten zugleich (rechter Vorderfuß und linker Hinterfuß u. s. w.), sondern der Hinterfuß tritt stets in die Spuren des gleichseitigen Vorderfußes (oder je nach dem Bau des Pferdes auch über dieselben hinaus), so daß immer drei Hufen aufstehen und die Bewegung nicht über's Kreuz geschieht. Wer etwa an der Richtigkeit dieser Wahrnehmung zweifelt, der wird durch die überraschende Naturwahrheit der Bewegung des Hofer'schen Pferdes gewiß überzeugt werden und nicht begreifen können, daß man nicht eher zu dieser Einsicht gelangt ist, die der künstlerischen Darstellung weit günstiger erscheint, als die bisherige Anschauung, welche vom Standbild des Marc Aurel bis in die neueste Zeit unangefochten war. Die Uniform des Königs, die Waffen und das Sattelzeug sind ganz so wiedergegeben, wie der Monarch sie getragen, ebenso ist das Roß durchaus naturalistisch aufgefaßt, doch verhütet der künstlerische Geist, der aus der ganzen Schöpfung spricht, jede Ueberschreitung der Grenzen, die bei einem monumentalen Skulpturwerk geboten sind, so daß der Eindruck ebenso lebensvoll wie wirkungsreich ist. Die Statue übertrifft ein früheres Werk Hofer's, das Standbild Eberhard's des Rauschebarts, in jeder Beziehung, und die Stadt Ludwigsburg darf sich wahrlich glücklich schätzen, durch die beispiellose Großmuth des Meisters ein so bedeutsames Denkmal zu erhalten.

A. O. **Ein neues Bild von Prof. v. Gebhardt**, das ist jedesmal ein Ereigniß für unsere Künstlerwelt, ein Erisapfel für das Publikum. Jeder will es sehen, Jeder es besprechen. Es ist als wenn man einen Stein in's Wasser wirft; er bildet Kreise, weitere und immer weitere um sich her, die Bewegung theilt sich in die Ferne mit, und es dauert lange, bis wieder Beruhigung eintritt. Die Freunde des Schönen in der Kunst bejammern es, daß ein so großes Talent wie Gebhardt die edle Form für unvereinbar mit der Charakteristik zu halten scheint, die Naturalisten aber meinen, wolle er die Natur abschreiben, so solle er in biblischen Gegenständen Juden darstellen und nicht norddeutsche Bauern und Handwerker, solle orientalisches Kostüm, anstatt des altdeutschen anbringen, alle aber stimmen darin überein, daß Gebhardt's Bilder höchst interessant sind. Wir gedachten vor seinen „Jüngern von Emaus", welche jetzt in der Ausstellung von Bismeyer & Kraus in Düsseldorf einen großen Kreis von Bewunderern anziehen, des Wortes eines genialen Mannes: „Die Hauptsache in einem Kunstwerk ist das Leben". Und hier athmet in der That Leben in Fülle. Die Auffassung des Gegenstandes ist, wie bei Gebhardt nicht anders zu erwarten steht, grundverschieden von der bis jetzt üblichen, eben so auch Format und Eintheilung des Bildes. Dasselbe hat Aehnlichkeit mit einem Altarschrein und besteht aus einer großen Bildfläche unten und einer kleineren darüber, von einem architektonisch gegliederten Rahmen eingefaßt. Die schmalen Pilaster und die Einfassungen sind wie grauer und bräunlicher Marmor gefärbt, an diese schließen sich dunkle Holzarabesken, deren höchste Spitze ein goldenes Kreuz trägt. Der Gedanke einer solchen eigenthümlichen Umrahmung ist dem Gegenstande angemessen, und es würde die andächtige Stimmung durch die würdige Umgebung erhöht werden, wenn eben hier nicht auch wieder dem Prinzip des Schönen so geradezu in's Gesicht geschlagen worden wäre. Die geschmacklosen Verzierungen, die dünnen Pilaster, das dunkle Braun der Arabesken mit dem hartgelben Kreuz zusammen, alles das stört den Eindruck, anstatt ihn zu erhöhen. Die untere Fläche wird von der Hauptkomposition eingenommen, auf welcher aber der Mittelpunkt und Kern des Gegenstandes fehlt, das ist der Heiland. Wir sehen ihn nicht mehr, wir sehen nur die Wirkung, welche er auf die Jünger ausgeübt hat. Der Stuhl ist leer, wo er gesessen hat, ihn selbst müssen wir oben in dem kleinen Halbrund suchen. Die Figur bei weitem unter der Größe der Jünger, behilft sich demnach nur kümmerlich im engbegrenzten Raum, und dies erscheint widersinnig, wenn wir dabei die um das Hauptbild herumlaufende Schrift lesen: „Mußte nicht Christus dies alles leiden, um zu seiner Herrlichkeit einzugehen." Welche Herrlichkeit ist aber dies? Ein Christus im Zustand äußerster Erniedrigung, ausgeblutet, abgezehrt, hochschultrig, den Bart in sonderbare Locken oder Striemen getheilt, im dünnen Rock fast keine Glieder; zwei große Hände, deren Bewegung allerdings ausdrucksvoll ist, stehen ganz außer Verhältniß zu dem schmächtigen Körper. Das Gesicht spricht liebevolles Mitleid aus, zarte Wehmuth, wie das eines Menschen, welcher für Andere und für sich leidet, nicht eines zur Herrlichkeit Eingegangenen. Da Christus durch einen verhältnißmäßig weiten Raum und feste architektonische Linien von den untenstehenden Figuren getrennt ist, können wir uns des Eindrucks nicht erwehren, als sei er schon lange von ihnen geschieden, und dies harmonirt nicht mit der Bewegung und dem Ausdruck der Jünger. Der eine, ein brauner, derber Mann ist eben aufgestanden, um mit dem Herrn das Brod zu theilen; er hält das abgebrochene Stück noch in der Hand und blickt in's Leere, auf die Stelle, wo der Meister verschwunden; der andere, ältere, sitzt in ruhigerer Haltung jenem gegenüber, ebenfalls voll Staunen den Blick nach oben gerichtet. Bewegung und Miene der Beiden könnten

nicht sprechender, nicht naturwahrer sein, und doch sind dies nicht die Jünger, welche sagten: „Brannte nicht unser Herz auf dem Wege, als er uns die Schrift auslegte!“ Dies sind Männer von so beschränkten Fähigkeiten und so mangelhafter Bildung, jeder Zug im Gesicht zeigt es, daß sie die Auslegung der Propheten nicht verstehen konnten. Dem Braunen dürfen wir allenfalls inniges Gefühl zutrauen, daß aber des grauen Alten Herz brennen könne, dünkt uns unglaublich. Sein leerer Blick spricht, obgleich das Auge gerade herrlich gezeichnet und gemalt ist, weder Geist noch Gefühl aus. Nach dem Gesagten scheint es fast widersinnig, wenn wir den großen Eindruck betonen, welchen das Werk macht, und doch ist es so. Schwerer ist es ja, den Werth eines Bildes mit Worten anschaulich zu machen, als seine Fehler aufzudecken. Wer zum Beispiel vermöchte es, die Kraft der Bewegungen, das innere Leben, die Farbe, die Harmonie, die poetische Stimmung dieses Bildes wiederzugeben? Die Architektur der Halle, in welcher das Mahl gehalten wird, der Tisch, der Estrich, alles dies ist unvergleichlich schön und harmonisch, vor allem aber die Landschaft, welche man durch die Bogen sieht. Auf dem sanft goldigen Himmel setzen sich leichtbelaubte Bäumchen ab, hinter denen sich eine hügelige Fläche, theils bewaldet, theils mit kleinen Häusern besetzt, ausdehnt. Der Abend ist gekommen, die Dämmerung tritt ein und leise Wehmuth breitet sich wie ein Schleier über die Natur. Das ist die Stimmung, welche Herzen ergreift, die auf Erden ein hohes Gut verloren haben, von dem sie aber gewiß sind, es in besseren Welten wiederzufinden: die Stimmung der Jünger von Emaus.

Das neue Hoftheater in Dresden. Die meisten in den letzten Jahren in Dresden in Angriff genommenen großen öffentlichen Bauwerke wurden bedingt durch das rapide Wachsthum der Stadt und ihrer Einwohnerzahl, so z. B. die zahlreichen, eine Stadt für sich bildenden Militäretablissements in der Dresdener Haide, das Polytechnikum am Bismarckplatz, das Gerichtsgebäude mit Bezirksgefängniß auf dem an der Pillnitzer Straße gelegenen kgl. Holzhof, das Wasserwerk hinter dem Waldschlößchen und andere. Das neue Hoftheater, welches an Stelle des am 21. September 1869 abgebrannten, freilich mit ganz enormen Kosten, erbaut wird, übertrifft das ehemalige, welches im Jahre 1841 eröffnet wurde, an Größe und zweckmäßiger Einrichtung und wird dereinst nach seiner Vollendung, namentlich was das Innere anlangt, sicherlich zu den schönsten Thaliatempeln zu zählen sein, welche das deutsche Reich aufzuweisen hat. Zur Zeit ist der Bau so weit vorgeschritten, daß die Steinmetzarbeiten nahezu vollendet sind und die innere Ausschmückung durch Maler, Stukkateure, Tischler und Zimmerleute in der Ausführung begriffen ist. Das neue Dresdener Hoftheater, zu dem am 26. März 1871 der erste Stein vermauert wurde, steht nahezu an derselben Stelle wie das abgebrannte, gegenüber der katholischen Hofkirche auf dem Theaterplatz, ist jedoch so weit zurückgeschoben, daß die verlängerte Linie der westlichen Fronte des Museums mit der östlichen Begrenzungslinie des Theaters zusammenfällt und der an diese sich anlehnende segmentartige Vorbau in den Theaterplatz vorspringt. Das Theater nimmt einen Flächenraum von 4859 Qu.-Meter ein, von denen Zuschauerraum und Logengänge 1152 Qu.-Meter in Anspruch nehmen; auf den Bühnenraum kommen deren 1251 und der Rest entfällt auf die sehr geräumigen Treppen, Foyers, Garderoben u. s. w. Das alte Theater nahm nur 2965 Qu.-Meter ein. Die durch reichere Architektur ausgezeichneten Foyers- und Vestibülbauten umgeben das sich darüber erhebende Logenhaus, welches wieder durch das Bühnenhaus überragt ist. Die an letzteres sich anlehnenden Seitenflügel enthalten die Ankleide- und Stimmzimmer, Probesäle, sowie überhaupt alle für Dienst und Bequemlichkeit des Bühnenpersonals erforderlichen Räume, welche in gleicher Höhe mit den Foyers- und Vestibülbauten ausgeführt sind. Der Zuschauerraum, welcher fünf Ränge mit mehr als 2000 Plätzen enthält, ist gegenwärtig noch durch Gerüste für die Arbeiter ausgefüllt; die königliche Loge befindet sich auf der linken, die Prinzenloge auf der rechten Seite des ersten Ranges; die Mitte desselben füllt die Fremdenloge. Mit der letzteren korrespondirt an der segmentartigen, dem Theaterplatz zugewendeten Hauptfront des Gebäudes die sogenannte, durch ein reiches Piedestal, welches eine Quadriga trägt, bekrönte Exedra. Diese Nische bildet die Mitte der nach beiden Seiten in flachen Kreisbogen sich hinziehenden Foyers, welche die Zugänge zu den Zuschauerräumen und die Verbindung zwischen den an beiden Seiten liegenden Vestibülen herstellen. Das untere Foyer hat außer der mittleren in der Exedra befindlichen Thür an jeder Seite fünf große Bogenthüren, welche, in Verbindung mit den übrigen zahlreichen Ausgängen, eine Entleerung des Hauses in kurzer Zeit ermöglichen. Diesen Foyerbau abschließend liegen zu beiden Seiten flügelartig vorspringende Seitenbauten, welche die Haupttreppen zum ersten Rang, sowie die von den Unterfahrten zugänglichen Vestibüle enthalten. Die Haupttreppen des ersten und zweiten Ranges führen von den Parterrevestibülen, welche direkt von den Unterfahrten betreten werden können, in drei Absätzen auf die oberen Vestibüle. Diese liegen auf dem Niveau des ersten Ranges und haben direkte Verbindung mit demselben; auch sind von diesen Vestibülen aus die über den Unterfahrten sich bildenden Terrassen zugänglich. Mit den Foyers, welche in halber Höhe zwischen erstem und zweitem Range liegen, stehen die Vestibüle vermittelst kurzer Treppenarme in Verbindung. In dem Segmentring zwischen Foyer und Logenumgang liegen an jeder Seite zwei geräumige Treppen, von denen je eine zum dritten Rang und eine zum vierten und fünften Rang führt, deren Podeste jedoch mit dem Logengang jeden Ranges in Verbindung stehen. Diese Verbindungen sind für Nothfälle (Feuersgefahr) zu benutzen. Sämmtliche Treppen sind von Stein und meist unterwölbt, wie denn überhaupt für größtmögliche Feuersicherheit Sorge getragen und weder zu den Dachwerken noch zu den Etagenbalken Holz zur Verwendung gekommen ist; letztere wurden durch eiserne Balken mit dazwischen gespannten Gewölben hergestellt. Das Erdgeschoß ist durchweg in kräftiger Rustica-Architektur gebildet, die Etage des Foyerbaus und der anstoßenden Vestibülbauten im Innern durch korinthische und dorische Säulen aus imitirtem bunten Marmor geschmückt, ebenso deckt derselbe alle Wände dieser Räume. Die Malerei des Plafonds in herkulanischem Stil wirkt äußerst anregend und zeigt außer farbenprächtigen Scenen aus dem klassischen Alterthum, bunten Arabesken und Figuren in öfterer Wiederholung das sächsische Wappen und die verschlungenen Initialen des Königspaares. Die Diensträume zeigen dagegen in ihrer äußeren Erscheinung eine ihrer Bestimmung entsprechende größere Einfachheit. Aeußerst interessant ist die Einrichtung des Schnürbodens über der Bühne; nicht weniger als fünf über einander aufsteigende Brücken auf jeder Seite sind für Dirigirung der Seitencoulissen und vierzehn in zwei über einander liegenden Reihen zu je sieben dergleichen für die Handhabung der hinteren Hauptcoulissen bestimmt. An die Hinterseite der Bühne stößt noch eine kleinere dergleichen, welche jedoch in der Regel durch die hintere Dekoration verdeckt sein wird. (Leipz. Tagebl.)

Die Kurfürsten-Laube in Berlin. Die Räume im Erdgeschoß des königlichen Schlosses zu Berlin, welche, zum Theil nach dem Schloßplatz, zum Theil nach der Schloßfreiheit liegend, früher das preußische Staatsarchiv beherbergt haben, werden, wie die „Tribüne“ berichtet, jetzt umgebaut und zu Kavalier-Wohnungen eingerichtet. Es haben die letzteren den Zweck, das Gefolge fremder Fürstlichkeiten bei deren Aufenthalt in Berlin aufzunehmen, während bisher für diese Begleitung Wohnungen in den Hotels gemiethet werden mußten. Ein anderer sehr interessanter Bau wird jetzt im Schlosse durch Wiederherstellung der alten „Kurfürsten-Laube“ ausgeführt Es ist dies eine hochgelegene, offene Halle an der Wasserseite in der Nähe des sogenannten „Grünen Huts“, eine Anlage, welche aus dem 16. Jahrhundert herrührt und aus einer von Säulen getragenen Kuppel besteht. Diese Halle pflegte dem Kurfürsten, namentlich im Sommer, wegen der Aussicht auf Berlin ein angenehmer Aufenthaltsort zu sein. Jetzt wird die Halle in ihrer ursprünglichen Gestalt restaurirt und mit Ansichten von dem alten Berlin geschmückt, mit deren Ausführung in Freskomalerei der Prof. Gräb beschäftigt ist.

Berichtigung.

In Nr. 50 der Kunst-Chronik des vorigen Jahrgangs ist Sp. 800 Zeile 28 v. o. hinter dem Wort Selbständigkeit einzuschalten:

„der van Dyck-Galerie gegenüber“.

Inserate.

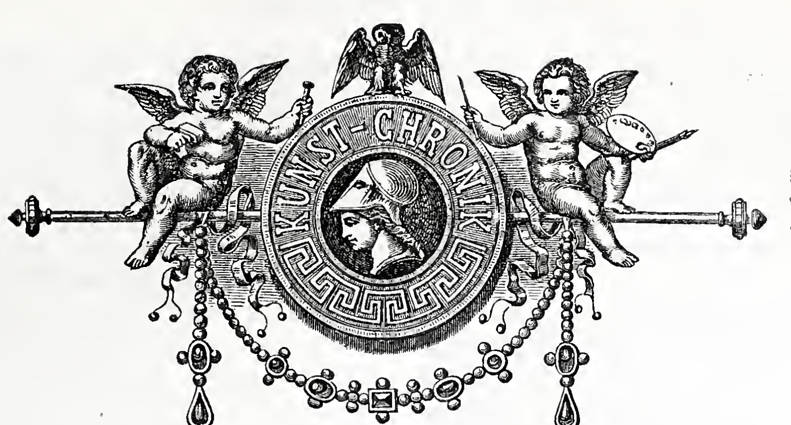
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XII. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

20. Oktober



Nr. 2.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1876.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die akademische Kunstausstellung in Berlin.

II.

Heilige Geschichte und Historie sind so spärlich vertreten, daß man vollauf Gelegenheit haben würde, die alten Jeremiaden über den Mangel an idealem Sinn unter den modernen Künstlern anstimmen zu können, wenn wir nicht das Recht hätten, auch hier die Schuld auf die wirthschaftliche Calamität zu werfen. Heiligenbilder und historische Gemälde werden heutzutage nur noch von öffentlichen Galerien und von der Verbindung für historische Kunst gekauft. Man weiß, wie gering die ersteren dotirt sind und daß die letztere auch nicht die Mittel besitzt, um viele Historienmaler glücklich zu machen. Der Berliner Heiligenmaler ex professo, Kaselowsky, der seit länger als zwanzig Jahren Heiligenbilder in Kaulbach'scher rosenfarbener Manier malt und hier mit einem figurenreichen Gruppenbilde, „Christus segnet die Kinder", vertreten ist, hat in dem Dresdener Maler Heinrich Hoffmann einen Nacheiferer gefunden. Sein gleichfalls sehr figurenreiches Bild, „Christi Predigt am See", ist reich an hübschen Einzelheiten, die aber meiner Meinung nach den erfolgten Ankauf für die Nationalgalerie noch nicht rechtfertigen. Ein paar spielende Kinder im Wasser, die sich in reizender Unschuld vor den Füßen des predigenden Heilands tummeln, sind allerliebst. Auch unter dem zuhörenden Volke am Ufer ist manche Gruppe, die von einem sehr feinen Schönheitsgefühl und von einer nicht unbedeutenden Kraft in der Charakteristik zeugt. Aber die Hauptfigur ist jener salonmäßig idealisirte Christus mit theatralischem Anflug, wie ihn neuerdings Plockhorst ziemlich häufig kultivirt hat. Er ist allenfalls ein Schönredner, der Frauen zu Thränen rühren kann, aber nicht der starke Glaubensheld, der unentwegt seine Straße durch alle irdischen Fährnisse nach Golgatha zog. Endlich gehört die naive, fröhlich-bunte Malweise einer Epoche an, der wir etwa seit zwanzig Jahren entwachsen sind. Ein anderer Maler, Namens Steinhausen, hat denselben Gegenstand behandelt, aber blos zur Hälfte. Er hat sich nämlich darauf beschränkt, nur einen Christus zu malen, der in der Attitude eines Sonntagsnachmittagspredigers — im Hintergrunde geht auch wirklich die Sonne unter — in einem Nachen sitzt. Nicht minder wunderlich ist eine in der Wüste gen Himmel schreiende Hagar von Blanca von Hagen in Berlin, einer von jenen zahlreichen Damen, die in Berlin jahraus jahrein zahlreiche Porträts und Genrebilder malen, ohne bei dieser Massenfabrikation die Anfangsgründe der Malerei zu erlernen. Die Galanterie, die ohnehin nicht Sache des Kritikers ist, hört angesichts dieser weiblichen Kunststücke vollends auf. Ich bin der Ansicht, daß jede Beschäftigung mit der Kunst, die über Blumen- und Früchtemalerei hinausgeht, zugleich auch über die Grenze der Weiblichkeit hinausgeht, daß Damen, welche die Schranken selbst niederreißen, welche Natur und Sitte ihnen gesteckt haben, ebensowenig Nachsicht beanspruchen dürfen wie die Künstler männlichen Geschlechts, die ihren Beruf verfehlt haben. Wenn sich zu solchen Wunderlichkeiten noch Geschmacklosigkeit gesellt, wie auf einem Bilde von Sturtzkopf (Weimar), der einen alten Einsiedler fast unbekleidet mit abscheulichem Naturalismus gemalt hat, so muß man wahrlich das Geschick der Jury bewundern, welche Bilder zugelassen hat, deren Sujets wegen ihrer

scurrilen Behandlung das religiöse Gefühl Dieses oder Jenes verletzen.

Merkwürdigerweise hat ein Maler die Ehre der religiösen Kunst in Deutschland gerettet, der am wenigsten dazu berufen schien, ein „Saulus unter den Propheten", der durch diesen gewagten Schritt indessen nicht zu einem Paulus an seinem eigensten Kunstgenre geworden ist — Ludwig Knaus.

Genauer betrachtet ist Knaus mit seinem Madonnenbilde freilich nicht aus seiner ureigenen Sphäre herausgekommen: „Die Ruhe auf der Flucht nach Egypten" ist kein Heiligenbild im transcendentalen Sinne der alten Düsseldorfer Schule, sondern ein liebliches Genrebild aus dem Familienleben, wenn man will, eine Apotheose des Mutterglücks unter einem allgemein verständlichen, heiligen Sinnbild. Wie die deutschen Maler des Mittelalters ihren Madonnen und Heiligen, ihren Darstellungen aus der biblischen Geschichte einen genreartigen Charakter verliehen, der die übernatürlichen Gestalten der Legende ihren Zeitgenossen menschlich näher brachte, so hat auch Knaus, den religiösen Anschauungen der Gebildeten unserer Tage entsprechend, seine Madonna und das heilige Kind in ihrem Schooße rein menschlich aufgefaßt. Wie sehr er damit den Zeitgeschmack getroffen hat, beweist der ungetheilte Beifall, der ihm — mit Recht — geworden ist. Freilich hat er sich, und das ist eine zweite Koncession an den Zeitgeschmack, gehütet, die heilige Familie in die niedere, volksthümliche Sphäre herabzuziehen, in der sich die Personen der heiligen Geschichte auf den Bildern der vlämischen Schule und neuerdings auf den Bildern des Resurrektionisten v. Gebhardt bewegen. Er hat seine Madonna vielmehr mit all' dem Glanze der Schönheit umgeben, über welchen sein feines Formengefühl verfügt. Dazu der verklärende Strahl des Mutterglücks, der Ausdruck der Bewunderung des kleinen Lieblings in ihrem Schooße, die zärtliche Sorgfalt, die den Kleinen vor jedem Luftzug hüten will — alles dieses vereinigt sich, um diesem einfachen Genrebilde einen idealen Charakter zu verleihen. Und dadurch erhebt sich das stimmungsvolle Gemälde zu der friedenspendenden Wirkung eines Andachtsbildes.

In der Mitte des Bildes sitzt die Mutter mit dem Kinde, in der Gruppirung etwas an die Madonnen Murillo's erinnernd, mit dem auch die vortreffliche koloristische Haltung des Bildes, besonders der graugoldige Ton, der sich über das Ganze breitet, verwandt ist. Von der Höhe, links vom Beschauer, flattert eine Schaar herziger, pausbäckiger Engelknaben herab, um, halb staunend, halb anbetend, dem kleinen Heiland ihre Verehrung darzubringen. Von geradezu bezaubernder Naivetät und Drolligkeit ist besonders der vorderste, der sich behutsam dem Kinde nähert und mit dem Ausdruck höchstlichen Erstaunens im Antlitz die Hände ausbreitet, um seinen Kameraden gleichsam Vorsicht anzurathen. Diese fast klassische Naivetät, die allen Figuren eigen ist, ist ein Hauptvorzug des ganzen Bildes. Rechts vom Beschauer, in einem wohlthätigen Halbschatten geborgen, steht mit seinem Esel der Nährvater Joseph, der nun einmal verurtheilt ist, eine traurige Rolle zu spielen, und der auch auf dem Knaus'schen Bilde nicht sonderlich gut fortgekommen ist. Er gleicht einem ungebetenen Gaste, der sich neugierig in eine fremde Häuslichkeit drängt. Diese Nichtzugehörigkeit dokumentirt sich auch äußerlich dadurch, daß es dem Maler nicht gelungen ist, die Figur des Joseph in einen Zusammenhang mit der Hauptgruppe zu bringen. Die Komposition hat hier einen Riß wegbekommen, der das Bild in zwei an Quantität und Qualität sehr ungleiche Hälften theilt. Bis auf das etwas zu rosige, zu konventionelle Inkarnat der Madonna ist das Bild reich an malerischen Vorzügen.

A. R.

Ein Holzschnitt von Urs Graf.

Der Bischof Hieronymus Scultetus von Brandenburg hat 1516 durch Melchior Lother in Leipzig ein Missale secundum rubricam ecclesiae Brandenburgensis drucken lassen, das in Küster's Bibliotheca historica Brandenburgica (Breslau 1743) Lib. III, cap. 6, § 5 (Seite 116) beschrieben ist. Von diesem Missale ist eine 2. verbesserte Ausgabe 1518 zu Basel durch Meister Jacob von Pfortzheim gedruckt worden, und es befinden sich von diesem im Ganzen selten gewordenen Buche zwei Exemplare auf der St. Gotthardt-Kirchenbibliothek zu Brandenburg a./H. Dieser Foliant von mäßigem Format nun enthält auf der Rückseite seines Titelblattes einen ausgezeichneten Holzschnitt von Urs Graf, der in dem „Beschreibenden Verzeichniß des Werkes von Urs Graf" in Zahn's Jahrbüchern, Band VI, Heft 3, S. 145 ff. nicht aufgeführt ist. Das Blatt mißt in der Umrißlinie 0,275 M. Höhe bei 0,180 M. Breite, gehört also zu den größten Blättern des Meisters. Es stellt das Wappen des Bischofs mit den beiden Stiftspatronen Petrus und Paulus als Schildhaltern dar. Der geradestehende 0,11 M. hohe Wappenschild ist quadrirt und zeigt im 1. und 4. Quartier die Brandenburger Stiftsschlüssel, im 2. und 3. das Privatwappen des Bischofs, nämlich im quergetheilten Felde oben ein nach (hier und überall nachher heraldisch ausgedrückt) rechts springendes Einhorn, unten eine nach rechts greifende Raubvogelklaue. Auf dem Schilde ruht rechts eine Bischofsmütze, dahinter zwei sich kreuzende Bischofsstäbe mit Wimpeln, auf denen die Stiftsschlüssel wiederkehren; links ein nach rechts schauender Helm mit einem wachsenden, nach rechts schauenden Einhorn als

Helmzier. Die beiden Apostel (0,22 M. lang) stehen seitlings hinter dem Schilde, so daß derselbe ihre rechte, resp. linke Unterpartie verdeckt. Beide haben bei mächtigem Gliederbau verhältnißmäßig sehr kleine Köpfe (9 Kopflängen) und sind unbeschuht. Rechts steht Petrus, mit kurzem Vollbart, auf der kahlen Stirn mit einem kleinen Kreuz gezeichnet, gerade ausschauend; der Heiligenschein, wie die untere Seite eines flachen Pilzes aussehend, schwebt horizontal über seinem Kopfe. Er trägt einen schräg links gerichteten, 0,13 M. langen Schlüssel, dessen Griff er mit seiner Rechten faßt, während die Linke sich mit energischem Griff um die Mitte des Stiels schließt. Haltung der Figur und Ausdruck des Gesichts verrathen, daß ihm das Tragen dieser kolossalen Amtsinsignie etwas sauer wird. Links steht Paulus mit lang herabwallendem Barte und kleiner Locke auf der kahlen Stirn; der Heiligenschein schwebt schräg rechts gerichtet hinter seinem Kopfe, der halb seitlings nach rechts gewendet ist und auf seinen Nachbar schaut, während mit dem Ausdruck einer gewissen überlegenen Bequemlichkeit die rechte Hand auf den Knopf, die linke auf die Parirstange des 0,185 M. langen Schwertes gelehnt ist, um welches sich die flatternden Zipfel der Helmdecke herumlegen. Oben hängt quer über eine Renaissance-Guirlande, die in der Mitte ein 0,0125 M. langes elliptisches Medaillon mit einem weiblichen, nach links schauenden Kopfe trägt. Unter Petrus steht das Monogramm (nicht mit dem Dolch gebildet), unter Paulus die Jahreszahl 1518. Das Papier hat kein Wasserzeichen.

Dasselbe Missale enthält auf dem ersten der Pergamentblätter, auf welche der Meßkanon gedruckt ist, noch einen 0,26 M. hohen und 0,17 M. breiten, nicht gut abgedruckten und durch Illumination theilweise sehr verschmierten Holzschnitt von trefflicher Zeichnung, die Kreuzigungsgruppe darstellend, in einer etwas dürftigen Landschaft; derselbe ist unbezeichnet und rührt sicherlich von anderer Hand her, als der des Urs Graf; der Kopf des Johannes hat einigermaßen Aehnlichkeit mit dem des Bürgermeisters auf der Holbein'schen Madonna.

E. W.

Sammlungen und Ausstellungen.

W. **Kassel.** Die permanente Ausstellung unseres Kunstvereins hatte sich auch in letzter Zeit zahlreicher und zum Theil recht werthvoller Zusendungen zu erfreuen. Nicht bloße Galanterie gegen das schönere Geschlecht, sondern auch der Werth der betreffenden Arbeiten an sich macht es zur Pflicht, zunächst Arbeiten von zwei Künstlerinnen in Genf, Ch. Landesmann und Erica Lagier hervorzuheben. Das eine der beiden Gemälde, „Nach dem Bad" betitelt, stellt ein junges Mädchen dar, welches, den Fluthen entstiegen und im Grünen sitzend, sich dem behaglichen Gefühl des eben genossenen Bades überläßt. Bei anmuthiger Haltung und wirkungsvoller Beleuchtung hebt sich der schön modellirte Körper von der umgebenden Vegetation wie von der am Boden ausgebreiteten Gewandung gut ab. Seiner Bezeichnung nach scheint das Bild von beiden Damen gemeinsam gemalt zu sein, in der Weise, daß wir der einen den figürlichen, der anderen den landschaftlichen Theil zuzuschreiben hätten. Ist dies der Fall, so würde die feine einheitliche Stimmung des Ganzen beweisen, daß sich beide Künstlerinnen vortrefflich in die Hand zu arbeiten verstehen. Auch das andere Gemälde von E. Lagier ist eine anerkennenswerthe Leistung. Der Gegenstand desselben ist dem Familienleben entnommen: Eine Großmutter, welche, ihr Enkelchen im Arm haltend, zärtlich und voll Hingebung zu ihm aufblickt. Das Bild erinnert seiner ganzen Auffassung nach an Darstellungen sacralen Charakters, wozu ja auch der Gegenstand an sich berechtigt, und hält gewissermaßen die Mitte zwischen einer solchen und dem eigentlichen Genrebild. In Komposition und Zeichnung, Formbehandlung und Malerei ist das Bild vortrefflich. Es ist im Ganzen selten der Fall, daß man auf neueren Ausstellungen Werken von Frauenhand begegnet, namentlich was Figurenbilder betrifft, während die Blumenmalerei, auch Thier- und Porträtmalerei häufiger gute Vertretung auch unter dem weiblichen Geschlecht finden. Wir wollen uns hier nicht in eine psychologische Untersuchung darüber einlassen, ob die Thatsache, daß wir die Frauen im Ganzen so selten auf dem Gebiet der bildenden Künste antreffen, als eine Bestätigung für die Behauptung derer gelten könne, welche jenen die schöpferische Gestaltungskraft überhaupt absprechen, bedenkt man aber, daß die Kulturgeschichte auf allen Gebieten der Künste nicht nur, sondern auch der Wissenschaften hervorragende Frauennamen zu verzeichnen hat, so wird wenigstens die Annahme keine übereilte sein, daß die weiblichen Talente zahlreicher zur Geltung kommen würden, wenn sie frühzeitig eine gründlichere und vielseitigere Ausbildung fänden. Jedenfalls bestätigen obige Arbeiten auf's Neue, daß es den Frauen auch für das höhere Kunstfach an Begabung nicht fehlt. Unter den übrigen Novitäten der Ausstellung nimmt zunächst eine in hiesigem Privatbesitz befindliche Sammlung von Werken aus dem Nachlaß des hochbegabten und seiner Kunst durch den Tod allzu früh entrissenen Adolf Northen in Düsseldorf das Interesse in Anspruch. Es sind kleinere und größere mehr oder weniger ausgeführte Oelbilder und Skizzen, meist dem Gebiet des Kriegsgenres und der Schlachtenmalerei angehörend, welches durch jenen so hervorragende Vertretung fand; eine interessante Kollektion, die, obwohl zum Theil unvollendete Arbeiten enthaltend, die außerordentliche, hier und da an das Dämonische grenzende Gestaltungskraft dieser originellen Künstlernatur in lebendigster Weise veranschaulicht. So die „Schrecken des Kriegs", die Scene aus dem Freiheitskriege und die Reitergefechte aus dem Kriege von 1866. Auch einige Darstellungen aus dem deutsch-französischen Kriege der letzten Jahre sind von außerordentlicher Naturwahrheit, wie letztere überhaupt das charakteristische Merkmal fast aller Werke des Künstlers ist, mögen sie leidenschaftlich bewegte oder ruhige Scenen und Momente darstellen. Northen schildert das heftigste Kampfgewühl wie das einfachste Situationsbild (wie z. B. die rothen Husaren im Wald, die Mönche auf dem Schlachtfeld, die Scene aus dem Rückzug von 1812) mit gleicher Meisterschaft. Auch seine Darstellungen aus Shakspeare und Walter Scott, seine romantischen Genrebilder aus dem Zigeunerleben, seine Thierstücke ꝛc. geben Zeugniß von dem ungewöhnlichen Talent des Künstlers. Seine lebhafte Phantasie gestattete ihm leider nicht immer die wünschenswerthe Ruhe zu sorgfältiger Ausführung seiner Konzeptionen, und er bleibt oft in einer oberflächlichen und derben Art und Weise der Behandlung befangen, aber die lebensvolle Auffassung entschädigt immer für diese Mängel, und wo es ihm um die Ausarbeitung zu thun ist, bemeistert er auch diese. So ist z. B. sein „Transport französischer Gefangener" ein Bild von feinster Charakteristik Vortrefflich in der Stimmung ist auch „der Uebertritt der Bourbaki'schen Armee auf schweizerisches Gebiet." — Im Porträtfach sind nicht allzu viel gute Arbeiten zu nennen. Fast scheint es, als ob man sich in dieser Richtung immer noch einer gewissen Konkurrenz mit der photographischen Maschine befleißige, obschon es doch namentlich hier in den zahlreichen Werken der alten Meister, wie sie unsere Galerie enthält, nicht an mustergiltigen Vorbildern von edlerer Auffassung fehlt. Ueber die höhere Aufgabe des Porträtmalers ist viel geschrieben worden, und wir wollen nicht Eulen nach Athen tragen, indem wir versuchen, Neues darüber zu sagen. Nur mag hier an ein

Urtheil Schiller's erinnert werden, welches mit zu dem Besten und, trotz der sogenannten Popularität des Dichters, zu dem am wenigsten Bekannten gehört, was über diesen Gegenstand gesagt wurde. „Einen Charakter verschönern", heißt es in einem der Briefe an den Herzog Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Augustenburg über die ästhetische Erziehung, „und einen Charakter idealisiren sind zwei ganz verschiedene Dinge. Dieses letzte kann nur der vortreffliche Künstler; jenes ist der gewöhnliche Behelf des mittelmäßigen. Jeder individuelle Menschencharakter ist wieder seine eigene Gattung und die augenblicklichen Erscheinungsweisen sind nur verschiedene Arten dieser Gattung. Diese augenblicklichen Erscheinungsweisen sind zum Theil zufällig, weil äußere vorübergehende Umstände darauf Einfluß haben, und weil sie nicht vom Charakter allein ausgehen, so können sie auch kein treues Bild desselben sein. Um dieses treue Bild zu erhalten, muß man das Innere und Bleibende, was ihnen zum Grund liegt, von dem Zufälligen abzusondern wissen, man muß die Gattung oder das Generische dieser Individualität aufsuchen und das nenne ich ein Porträt idealisiren. Die Eigenthümlichkeit eines Charakters verliert bei dieser Operation nicht nur gar nichts, sondern sie kann nur auf diesem einzigen Weg gefunden werden; denn weil man nur das Zufällige und was von außen kommt davon abgezogen hat, so muß das Innere und Bleibende desto reiner zurückbleiben. Freilich wird ein auf diese Art entworfenes Bild dem Original in keinem einzigen Moment vollkommen gleichen, aber es wird ihm im Ganzen desto treuer sein." Von Barvitius in Prag sahen wir ein Reiterporträt, welches, einfach und schlicht in der äußeren Behandlung, eine solide Maltechnik zeigte, ebenso ein weibliches Porträt von Frl. Bertha Froriep in Weimar. Rögels in Barmen hatte diesmal das Porträt eines älteren Herrn und das eines Knaben, sowie einen vorzüglich schönen Studienkopf auf der Ausstellung, L. Katzenstein hier zwei flott gemalte Kinderporträts (ganze Figur) mit geschmackvoll gewählter landschaftlicher Staffage. Zwei mit feinem Verständniß behandelte Kopfstudien von F. Beinke gelangten unlängst mit einer größeren Anzahl von Gemälden verschiedenen Genre's von der letzten größeren Ausstellung in Dessau hierher.

O. A. Prof. Wislicenus stellte im Salon des Herrn Schulte zwei Bilder aus, Frühling und Sommer, welche für das Nationalmuseum in Berlin bestimmt sind. Ideale Gestalten von den Wänden der permanenten Ausstellung in Düsseldorf herabschauen zu sehen, das ist eine Seltenheit; sie erscheinen wie das Mädchen aus der Fremde. Vom Publikum werden sie mißtrauisch betrachtet, von den Künstlern besonders scharf und von einem einseitigen Standpunkt aus beurtheilt. Wer aber die Kunst als eine Erlöserin von dem Druck des Alltagslebens und seiner vernichtenden Prosa erkannt hat, der heißt diese Gebilde der schaffenden Phantasie willkommen. Das holde Mädchen, an der Grenze der Kindheit, welches zwischen aufkeimenden Blumen und spielenden Thieren auf dem Rasen sitzt, den Weißdornkranz im Haar, erweckt in ihrer knospenhaften Frische, in dem ahnungsvollen, schwärmerischen Ausdruck des Gesichtes ganz das träumerische Wohlgefühl der ersten Lenztage. Mit naivem Staunen blickt sie auf ein Vogelnest, das sie wohl eben aus den Zweigen genommen hat und jetzt in der erhobenen Hand hält, während die Alten sich bemühen, den Jungen Futter zuzutragen. Leben und Liebe sind dem kindlichen Mädchen noch ein Räthsel, an dessen Lösung es sich zum ersten Male wagt. Schade, daß der Künstler noch einen Amor, welcher ihr in's Ohr flüstert, für nöthig hielt, um das Motiv zu erklären. Das heißt dieselbe Sache zweimal sagen, es wird der Eindruck dadurch eher abgeschwächt als gesteigert. Möchten wir nun schon mit dem Gedanken hadern, so noch mehr mit der Ausführung, denn dieser Liebesgott drückt schwer auf die zarte Gestalt, und das Gewirr seiner Flügel, seiner flatternden rothen Schärpe, dazu der herbeifliegende Vogel, alles das verwirrt den Beschauer, zumal da das Nest nicht natürlich erscheint und an sich schon ein kleines Studium erfordert. Der Knabe, welcher, zu den Füßen der anmuthigen Jungfrau sitzend, sein Gesicht entschleiert, ein Sinnbild der im Frühling sich entschleiernden Natur, erhöht die Wirkung des Ganzen, wenn der Kopf auch zu kolossal und der Körper wenig reizvoll erscheint. — In der allegorischen Figur des Sommers tritt uns, als Gegensatz zu der aufknospenden Schönheit des Frühlings, ein gereiftes, in voller Blüthe stehendes Weib entgegen, edel die Züge und doch charakteristisch, dunklen Haares, mit Rosen gekrönt, die Sichel in der Hand. Eigenthümlich, großartig gedacht ist die Gewandung, insbesondere der vielverschlungene Gurt. An ihre Kniee schmiegt sich ein Knabe, müde von der Hitze, der, wie man zu sagen pflegt, seine Glieder nicht zu lassen weiß. Diese Bewegung, so hübsch im Gedanken, spricht sich nicht deutlich genug aus, indem man das Gebahren des Kindes leicht für Ziererei halten kann. Um so weniger aber läßt sich das Motiv im Vordergrunde, das kleine Mädchen, welches sein Gesicht in Rosen vergräbt, mißdeuten. Hier ist die ganze Fülle, der Ueberfluß des Sommers ausgesprochen. Diesen Reichthum erkennen wir auch wieder in dem goldenen Aehrenfeld, welches das Bild abschließt, indeß der Lorbeer, auf dem sich der Frauenkopf absetzt, uns an jene Zonen mahnt, wo die Natur mit doppelter Freigebigkeit ihre Gaben spendet. Die malerische Wirkung, so schön gedacht, würde einheitlicher sein, wenn der Schatten über der Hauptfigur etwas lichter gehalten wäre, da der untere Theil der Gestalt jetzt fast ganz verschwindet. Keinen größeren Schaden aber konnte der Künstler seinem Werke anthun, als durch die hier angebrachte Umrahmung. Diese platten, breiten Goldstreifen werfen grelle Glanzlichter zurück und vernichten oft geradezu die Wirkung der wahrhaft poetischen Bilder.

Vermischte Nachrichten.

Denkmäler für Wilhelm und Alexander von Humboldt. Im Staats-Anzeiger veröffentlicht das preußische Unterrichts-Ministerium folgenden Bericht des Komité's über die vor dem Universitätsgebäude zu Berlin zu errichtenden Standbilder der Gebrüder Wilhelm und Alexander von Humboldt: Bei Gelegenheit der hundertjährigen Jubelfeier des Geburtstages Alexander's von Humboldt im Jahre 1869 traten Berliner Notabilitäten zusammen, um ein öffentliches Denkmal des großen Forschers auf Kosten der Nation zu Stande zu bringen. Ein Komité wurde gewählt, dessen Bemühungen von solchem Erfolge gekrönt gewesen sind, daß jetzt eine Summe von ungefähr 100,000 Mark zu jenem Zwecke bereit liegt. Zu dieser Summe trugen vornehmlich Deutsche im deutschen Reiche und im Auslande, auch in den entferntesten überseeischen Plätzen, außerdem Angehörige verschiedener anderer Nationalitäten bei, worüber seiner Zeit in öffentlichen Blättern berichtet wurde. Wie stets, wenn in Berlin ein Denkmal errichtet werden soll, bot nun die Erwerbung eines geeigneten Platzes die größte Schwierigkeit dar; um so mehr in diesem Falle, als wünschenswerth schien, das Denkmal in der Nähe des wissenschaftlichen Mittelpunktes der Hauptstadt, bei der Akademie, Universität und Bibliothek, sich erheben zu sehen. Nach längeren fruchtlosen Verhandlungen bat das Komité den Senat der königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität um Erlaubniß, das Standbild Alexander's von Humboldt auf dem Grund und Boden der Universität zu errichten. Der Senat erklärte jedoch, seine Einwilligung hierzu nur geben zu können, wenn gleichzeitig als Parallelstatue ein Standbild Wilhelm's von Humboldt errichtet würde, des Staatsmannes, der, als Rathgeber König Friedrich Wilhelm's III., an der Gründung der Universität den wesentlichsten Antheil gehabt hatte. Herr Geh. Ober-Hof-Baurath Strack, der die Bemühungen des Komités eifrigst unterstützte, entwarf nunmehr folgenden Plan: In dem Gitter, welches den Vorgarten des Universitätsgebäudes vom Opernplatze trennt, sollen beiderseits vom Mittelportal Nischen angebracht werden, in welchem die Standbilder der Gebrüder v. Humboldt etwa so zu stehen kommen, wie das des Grafen Brandenburg in dem Gitter auf dem Leipziger Platze. Zu diesem Plane gab der Senat seine Zustimmung. Jetzt aber handelte es sich darum, wie die Mittel für Errichtung des Standbildes Wilhelm's von Humboldt zu beschaffen seien. Die Mittel des Komité's hätten zur Noth, vollends durch eine neue Sammlung unterstützt, für beide Standbilder ausgereicht, allein es ist durch den Wortlaut seines Aufrufes gebunden, etwaige Ueberschüsse der bei der Akademie der Wissenschaften bestehenden Humboldt-Stiftung für Naturforschung und Reisen zu überweisen, und überdies konnte es nicht der Beruf des Komité's sein, eine Sammlung für das Standbild Wilhelm's

v. Humboldt zu veranstalten. Unter diesen Umständen zögerte das Komité nicht, in einem allerunterthänigsten Immediatgesuch an Se. Majestät den Kaiser und König mit der doppelten Bitte sich zu wenden: „Se. Majestät wollen Allergnädigst geruhen, die Herstellung des Standbildes Wilhelm's von Humboldt als Parallelstatue zu dem vom Komité zu errichtenden Nationaldenkmal Alexander's v. Humboldt aus Staatsmitteln zu befehlen, und zu gestatten, daß die Standbilder der Gebrüder v. Humboldt in der angegebenen Weise vor dem Universitätsgebäude aufgestellt werden." Auf dieses Gesuch war das Komité so glücklich, durch Vermittlung des Herrn Vice-Präsidenten des Staats-Ministeriums und des Herrn Ministers der geistlichen rc. Angelegenheiten eine zustimmende Antwort zu erhalten, wodurch die Herstellung der Statue Wilhelm's v. Humboldt aus Staatsmitteln, sobald dieselben auf verfassungsmäßigem Wege flüssig gemacht werden könnten, zugesichert, die Errichtung der Humboldt-Statuen an der bezeichneten Stelle genehmigt und überdies dafür durch Allerhöchste Entscheidung folgende Normen festgesetzt wurden: 1) die Statuen der Gebrüder v. Humboldt sind mit den benachbarten Statuen der Generäle Bülow und Scharnhorst der Größe nach in Harmonie zu halten, dürfen weder letztere überragen, noch vor das Gitter der Universität vortreten; 2) der Platz, links vom königlichen Palais aus gesehen, soll für die Statue Wilhelm's, und der Platz rechts für die Alexander's v. Humboldt gewählt werden. Uebrigens haben Se. Majestät die Genehmigung der für die Statuen anzufertigenden Entwürfe Allerhöchst sich vorbehalten. Gleichzeitig wurde der Geheime Ober-Regierungs- und vortragende Rath im Ministerium der geistlichen rc. Angelegenheiten, Herr Dr. Schöne, zum Regierungs-Kommissarius ernannt, um mit dem Komité in Berathungen wegen Ausführung obigen Projekts zu treten. In Verbindung mit dem Herrn Regierungs-Kommissarius beschloß das Komité, für die Beschaffung von Entwürfen zu den Humboldt-Standbildern den Weg der beschränkten Bewerbung mit Honorirung der Entwürfe zu betreten. Das Komité erachtete sich für befugt, seine Geldmittel auch zur Honorirung der Entwürfe zum Standbilde Wilhelm's v. Humboldt zu verwenden, da der Senat der Universität die gleichzeitige Errichtung dieses Standbildes zur Bedingung der Erlaubniß gemacht hatte, die Statue Alexander's v. Humboldt auf Grund und Boden der Universität aufzustellen, das Komité also mit jener Honorirung gleichsam einen Kaufpreis für die erworbene Stelle zahlte. Die Zahl der zur Bewerbung mit Honorirung der Entwürfe aufzufordernden Künstler wurde auf fünf festgesetzt. Zum Zwecke der Auswahl dieser fünf Künstler ersuchte das Komité den Herrn Minister der geistlichen rc. Angelegenheiten, den Senat der königlichen Akademie der Künste aufzufordern, aus der Zahl der deutschen Bildhauer im deutschen Reich und im Auslande eine Reihe von Künstlern zu nennen, welche er der großen hier vorliegenden Aufgabe für gewachsen halte. Von diesen beabsichtigte das Komité in Gemeinschaft mit dem Herrn Regierungs-Kommissarius fünf zur Betheiligung an der Bewerbung einzuladen. Es war der Wunsch des Komité's gewesen, an der Konkurrenz für das durch Beiträge von Deutschen in der ganzen Welt zu Stande gebrachte National-Denkmal Alexander's v. Humboldt auch Künstler außerhalb Preußens betheiligt zu sehen. Auf vorläufige Anfragen an einige auswärtige Künstler sind jedoch durchgängig ablehnende Antworten eingegangen. Dagegen haben folgende fünf Berliner Künstler sich bereit erklärt, an der Bewerbung theilzunehmen: die Herren Prof. Bernhard Afinger, Prof. Reinhold Begas, Erdmann Encke, F. Schaper, Prof. Albert Wolff. Die Beurtheilung der Entwürfe wird durch eine Jury aus sieben Mitgliedern geschehen, von denen der Senat der königlichen Akademie der Künste und das Komité je drei stellen, der Herr Regierungs-Kommissarius aber der Siebente sein wird. Uebrigens kann, wie aus dem Obigen hervorgeht, keine Verpflichtung übernommen werden, daß einem der fünf konkurrirenden Bildhauer die Ausführung der Standbilder übertragen werde. Eben so wenig würden Künstler, welche, ohne damit beauftragt zu sein, an der Bewerbung sich zu betheiligen wünschen, davon ausgeschlossen sein, und es würden die von ihnen eingereichten Entwürfe, sofern sie dem Programme entsprächen, gleichfalls der Beurtheilung durch die Jury unterworfen werden. Um solche freie Betheiligung vielmehr Jedem, der sich dazu berufen fühlen sollte, zu ermöglichen, werden hier die im Obigen noch nicht zur Sprache gekommenen Bedingungen des Programmes zur öffentlichen Kenntniß gebracht: „Die Entwürfe sollen nicht blos die Statuen, sondern auch die Postamente vor Augen führen. An den Postamenten sollen keine freien Figuren, sondern nur Reliefs angebracht werden. Die Porträtsstatuen selber müssen in den Entwürfen 45 Cm. hoch sein. Den Künstlern bleibt es überlassen, für die Statuen die stehende oder die sitzende Stellung zu wählen. Ob die Statuen in Erz oder in Marmor ausgeführt werden sollen, ist noch unentschieden . . . Als Termin für Einreichung der Entwürfe ist der 31. December d. J. bestimmt." Künstler, welche in dieser Art an der Konkurrenz Theil nehmen wollen, können bei dem unterzeichneten Vorsitzenden des Komités den unter Leitung des Hrn. Geh.-Raths Strack aufgenommenen Situationsplan und Aufriß der den künftigen Ort der Statuen umgebenden Gebäude einsehen. So ist denn sichere Hoffnung da, in gemessener Frist unsere Siegesstraße mit zwei neuen Standbildern von Heroen, diesmal mit Kämpfern und Siegern auf geistigem Gebiete, geschmückt und eine längst drückende Schuld der Dankbarkeit des deutschen Volkes gegen zwei seiner edelsten Söhne endlich abgetragen zu sehen. Das Komité für das Nationaldenkmal Alexander's v. Humboldt: Curtius. v. Dachröden. Delbrück. Förster. Hobrecht. Kochhann. F. Mendelssohn. G. Reimer. W. Siemens. Straßmann. Virchow. E. du Bois-Reymond, Vorsitzender.

R. B. **Erinnerungsbuch an die Schlacht bei Fröschweiler.** Gelegentlich der Einweihung der durch Baurath Winkler in Straßburg neu erbauten Friedenskirche zu Fröschweiler im Elsaß wurde dieser Kirche durch das Nürnberger Hilfs-Komité auch ein „Helden- und Todtenbuch" übergeben, in welchem alles auf die denkwürdige Schlacht bei Fröschweiler Bezügliche in Schrift und Bild dargestellt worden ist. Es enthält neben einer kalligraphisch ausgeführten Beschreibung der Leiden des Dorfes Fröschweiler vor, während und nach dem Kriege Verzeichnisse der dort im Kampf gewesenen deutschen Truppen, der Heerführer, der Gefallenen rc., eine große Anzahl Porträts des Kaisers und der Heerführer, Ansichten der Kirche des Dorfes, der dort errichteten Denkmäler u. s. w. Das Ganze ist von der Hand des durch seine schön ausgeführten Ehren-Diplome bekannt gewordenen Zeichenlehrers Eugen Freiherrn von Löffelholz in Ansbach. Es ist ein Werk, in der Weise der guten alten Zeit gedacht und ausgeführt.

R. B. **Nürnberg.** Am 24. September d. J. wurde hier in feierlicher Weise das Denkmal enthüllt, welches die Stadt Nürnberg ihren im letzten Kriege gegen Frankreich gefallenen Söhnen errichtet hat. Dasselbe zeichnet sich vor vielen anderen ähnlichen Denkmälern in andern Orten durch wahrhaft künstlerische Konzeption und Ausführung aus. Die Idee ist nicht neu. Eine Victoria, welche die Kaiserkrone trägt, auf einer Säule, an deren Postament die Namen der Gefallenen angeschrieben sind; aber die Verhältnisse im Ganzen und Einzelnen und alle Formen sind sehr edel. Die Ausführung in Sandstein, Granit und Bronze ist sehr solide und würdig. Das Ganze ist von Prof. Fr. Wanderer entworfen und unter seiner unmittelbaren Leitung ausgeführt worden. Die Wahl des Platzes, in der engen Adlerstraße, ist leider nicht glücklich.

B. **Düsseldorf.** Unsere Stadt, die bisher so arm an monumentalen Gebäuden war, wird jetzt durch stattliche Neubauten bereichert, welche rasch ihrer Vollendung entgegengehen. Die schöne evangelische Kirche auf dem Königsplatz, zu welcher am 18. Juni 1875 der Grundstein gelegt wurde, strebt schon mächtig empor. Nach einem mehrfach veränderten und überarbeiteten höchst geschmackvollen Plan der rühmlich bekannten Architekten Kyllmann und Heyden in Berlin wird dieselbe in romanischem Stile erbaut und verspricht mit ihrem wohlgegliederten Thurme eine Zierde der Stadt zu werden. Herr Knobel, ein begabter junger Baumeister, leitet den Bau unter der Oberaufsicht der abwesenden Urheber, welche von Zeit zu Zeit kommen, um Alles nachzusehen. Ebenso erfreulich gedeiht der Bau der neuen Akademie am Sicherheitshafen nach dem trefflichen Entwurf und unter Leitung des Architekten Riffart. Schon jetzt sieht man den mächtigen Umfang des stattlichen Ge-

bäudes, welches nach seiner Beendigung dem Panorama der Stadt ein ganz neues und wesentlich verschönertes Ansehen verleihen wird. Am entgegengesetzten Ende Düsseldorfs aber erregt das neue Sitzungsgebäude für die rheinischen Provinzial-Landstände nicht minderes Interesse. Der mit anerkannter Meisterschaft von Baurath Raschdorf in Köln angefertigte Plan machte schon vor der Wahl zur Ausführung gerechtes Aufsehen, und wir zweifeln nicht, daß sich das Ganze in seiner reichen und eleganten Anlage überaus stattlich ausnehmen wird, wenn es erst vollendet dasteht. Der sehnlichst erwartete Neubau der Kunsthalle dagegen zieht sich leider immer mehr in die Länge, da die Frage der Baustelle noch immer nicht entschieden ist. Der von den Vertretern der Stadt und der Künstlerschaft so sehr gewünschte Friedrichsplatz scheint nicht mehr in Betracht kommen zu können, da die Regierung bei ihrer Weigerung der Bewilligung desselben verharrt.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Kunstgeschichtliche Werke.

Clément, Ch. Artistes anciens et modernes. (444 S.) 12⁰. Paris, Didier. 2 M. 80 Pf.

Mitscher, G. Zur Baugeschichte d. Srassburger Münsters. Mit e. Abbild. (60 S.) gr. 8. Strassburg, Schultz. 1 M. 60 Pf.

Mühl, Gustav. Der elsässische Bildhauer Andreas Friedrich. Eine biographische Skizze. (19. S.) 8. Strassburg, Schultz. 30 Pf.

Bilderwerke.

Beisbarth, C. Neue Bauwerke in Stuttgart und Umgebung. Heft 1. Villa des Herrn Arthur Bohnenberger. (1 u. 8 Tafeln.) fol. Stuttgart, Wittwer. 10 M.

Blanc, Ch. Voyage de la Haute Egypte, observations sur les arts égyptien et arabe Avec 80 dessins par Firmin Delangle. (372. S.) 8⁰. Paris, Loones. 9 M. 60 Pf.

Handbook of illuminated initial Letters from the 6th to the 18th century, containing 363 examples; and manuscript missal and monumental alphabets from the christian era to the 17th century, containing 155 examples. London, Newbury. 12 M.

Hiller, H. Rhein-Album. 20 Blatt. Ansichten in lithogr. Oelfarbendruck. In Mappe in Fol. München, Bruckmann. fol. 45 M.

Kunstschätze der Münsterkirche zu Aachen nebst einigen Kunstwerken aus Trierer Kirchen. Erläuternd. Text von Dr. Scheins. (14 S. u. 28 Bl. in Lichtdr.) gr. fol. Ebda. car. 32 M.

Ris Paquot. Histoire générale de la faience ancienne française et étrangère considérée dans son histoire, sa nature, ses formes et sa décoration. 200 planches en couleur retouchées à la main, 1400 marques et monogrammes (244 S.) in fol. Paris, Simon.

Ritter, L. Malerische Ansichten aus Nürnberg, mit Text von Dr. R. Dohme. (12. S. u. 25 Bl. Rad.) gr. fol. Berlin, Wasmuth. geb. 65 M.

Schrot, Erh. Gravirte und geätzte Ornamente v. Gegenständen des k. histor. Museums a. d. Kunstgewerbeausstellung z. Dresden v. J. 1875. Heft 1 u. 2. à 6 Bl. autogr. v. P. Hermann. gr. fol. Dresden, Gutbier. à 4 M.

Kupferstiche und Radirungen.

Bischoff, Heil. Elisabeth. Gest. v. G. Felsing. Berlin, E. H. Schröder. 12 M. 15 M.

Hannemann, Adr. Friedrich Wilhelm, Churfürst von Brandenburg. Rad. v. W. Krauskopf. Breslau, Bohne. 6. M. 12 M. 20. M. 25. M.

Hartmann, Ludwig. Der Holzwagen vor der Schenke. Origin.-Radirung. München, Montmorillon. 8 M. u. 18 M.

—— Pferdestall mit zwei Bauerpferden. Origin.-Radirung. Ebda. 1 M. u 3 M.

Hofmann, H. Sta. Cäcilia Halbfigur. Nach dem Gemälde gest. von J. Felsing. Berlin, E. H. Schröder. 12 M. u. 15. M.

—— Die Gefangennehmung Christi. Gest. von Jac. Felsing. Ebda. 18 M. u. 36 M.

Mücke, H. Christus im Grabe liegend. Gest. von J. Felsing. Ebd. $4^1/_2$ M. u. 6 M.

Raab, Joh. Leonh. Künstlerportraits. Original-Radirungen. Carl von Piloty, Josepf Knabl, Casp. v. Zumbusch, Franz Defregger, Franz Lenbach, Franz Adam, Friedrich Voltz, Michael Wagmüller. München, Montmorillon. à 10 M., à 25 M. u. à 40. M.

Spitzweg, Karl. Platonische Liebe — Romantische Liebe. Zwei Radirungen von A. Geyer. München, Montmorillon. 18 M. u. 36 M.

Steinbrück, E. Genoveva gest. von J. Felsing. Mit Bordüre. Berlin, Schröder. 12 M. u. 15. M.

Stilke, H. Amazonen auf der Adlerjagd. Gest. v. J. Felsing. Ebda. 9 M. u. 12 M.

Photographien.

Graesse, Dr. J. Th. Das grüne Gewölbe zu Dresden. 100 Tafeln in Lichtdruck. Enth. gegen 300 Gegenstände a. d. verschiedensten Zweigen d. Kunstindustrie. Mit Erläut. 1. Lfrg. Fol. Berlin, Bette. (Erscheint in 10 Lieferungen zu 10 Blatt, jede Lieferung à 16 M.)

Harrach, Graf F. General-Feldm. Graf v. Moltke vor Paris. Berlin, A. Duncker. Verschiedene Formate. 36 M. bis $1^1/_2$ M.

Hoffmann, Jos. Der Ring des Nibelungen. Photogr. nach d. scenischen Entwürfen zu R. Wagner's Bühnenfestspiel. (Rheingold u Walküre à 3 Bl., Siegfried u. Götterdämmerung à 4 Bl.) gr. fol. Wien, Angerer. 32 M.

Makart, Hans. Studien aus Cairo. 9 Blatt. Faust u. Gretchen, Romeo u. Julia, aegypt. Häuptling, aegypt. Tänzerin, Truthahn-Verkäuferin, Fellah-Weiber am Brunnen, Siesta am Hofe der Mediceer, Damenkniestück, Messalma. Wien, Angerer. Verschiedene Formate. à Blatt 12 M., 6 M. u. 1 M.

Zeitschriften.

The Academy. No. 229. 230.
Landscape in ancient art, von J. P. Mahaffy. — Liverpool autumn exhibition of modern pictures, von F. G. Prange. — Kirkcaldy fine art exhibition, von St. Robertson. — Bocher, Jean Baptiste Siméon Chardin. Catalogue raisonné, von F. Wedmore. — The art congress at Liverpool, von P. H. Rathbone. — Christian antiquities in Rome, von C. J. Hemans.

L'Art. No. 91. 92.
„Old“ Crome. 1769—1821, von F. Wedmore. — L'art décoratif: François Ehrmann, von V. Champier. (Mit Abbild.) — Les propylées de l'acropole d'Athènes, von J. Boussard. (Mit Abbild.) — Verdi, von Th. Jouret. (Mit Abbild.) — Un carnet de P. P. Prud'hon, von Ph. Burty. (Mit Abbild.) — Encore l'affaire van de Kerkhove, von A. Piat. — Le salon d'Anvers, von C. Candize.

Gewerbehalle. Lief. 10.
Tafelgeräthe, von J. Falke. — Kapitäl und Tragstein aus der Klosterkirche in Drübeck; Füllungsornament an einem Chorstuhl der St. Egidi-Kirche in Bartfeld (Ungarn) aus dem Jahre 1505; vergoldeter silberner Pokal aus der reformirten Kirche in Onod, ungarische Goldschmiedearbeit aus dem 17. Jahrh.; Füllungen von den gothischen Chorstühlen der Cathedrale zu Tarnow (15. Jahrh.). — Moderne Entwürfe: persisches Teppichmuster; Rosette; gemalte Tapete; gewobene Tapete; Kanue; Kamin; Schrank; Gitter vom Reuter-Denkmal in Eisenach; Holzeinlage für einen Spieltisch; Blumenständer mit Fischschale in Bronce; Motive für Bonbonnièren; Medaillons; Waschtisch.

Inserate.

Anmeldungen guter Oelgemälde (alter und neuer) zu der am 20. November im Auktionssaal alte Rothhofstraße 14 in **Frankfurt a. M.** stattfindenden

Gemälde-Versteigerung

werden nur noch bis Ende Oktober angenommen.

Rudolph Bangel.

Nöhring's Photographien,

direct nach den Originalen aufgenommen. (Vergl. Kunstchronik 1875, Sp. 91.)

Architektur aus deutschen, italienischen und belgischen Städten. **Plastik:** Antiken in Florenz, Rom und Neapel. — Werke der Kleinkunst: Domschatz zu Aachen, Trier, Hildesheim; Museen in Kassel und Darmstadt. **Malerei:** Galerien in Florenz, München (Pinakothek ä. M.), Kassel, Frankfurt a. M., Augsburg. — Memling's Werke in Brügge und Lübeck. — Handzeichnungen.

Grösse incl. Carton 48/56 Centim. — Preis pro Blatt 3 bis 4 M. — Ohne Carton erheblich billiger.

Kataloge gratis und franco. **C. Bolhoevener** in Lübeck.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Durch alle Buch- und Kunsthandlungen ist zu beziehen:

Der Zwinger in Dresden.

XVI Lichtdrucke von Römmler & Jonas, mit illustrirtem Text von **Hermann Hettner.**

gr. Fol. In Mappe 40 Mark, gebunden 45 Mark.

Verzeichniss der Lichtdrucke.

I. Der Zwinger und der beabsichtigte Schlossbau nach einem Gemälde von J. A. Thiele 1722.
II. Grundriss des Zwingers.
III. Vorderseite des westlichen Mittelpavillons.
IV. Arkadenhalle des westl. Mittelpavillons.
V. Vorderseite des östlichen Mittelpavillons.
VI. Obergeschoss des nordwestlichen Eckpavillons.
VII. Rückseite des nordwestlichen Eckpavillons nebst anstossendem Diana- oder Nymphenbade.
VIII. Diana- oder Nymphenbad.
IX. Grottensaal im südwestlichen Eckpavillon.
X. Cascade an der Südseite.
XI. Rückseite des westlichen Mittelpavillons.
XII. Der sog. Mathematische Salon im Obergeschoss des südwestlichen Eckpavillons.
XIII. Hauptportal.
XIV. Perspectivische Ansicht der Südseite.
XV. Vorderseite des nordwestl. Eckpavillons.
XVI. Perspectivische Ansicht der Westseite.

Da das Pöppelmann'sche Kupferwerk über den Zwinger nur noch schwer aufzutreiben ist, wird diese Publication, welche neben einer grösseren Anzahl Aufnahmen nach der Natur auch die interessantesten Blätter des genannten Kupferwerks in photographischer Reproduction bringt, allen Kunstfreunden eine willkommene sein.

Bei **E. A. Seemann** in **Leipzig** ist erschienen und durch den Buch- und Kunsthandel zu beziehen:

Portrait W. von Kaulbach's.

Nach einer Photographie radirt von **W. Unger.**

Ausgabe vor der Schrift auf chines. Papier kl. Fol. 5 Mk.
Ausgabe mit Schrift auf chines. Papier kl. Fol. 3 Mk.

Das Journal des beaux-arts (No. 12) urtheilt über diese Radirung wie folgt:

„La Gazette des Beaux-Arts de Leipzig publie dans son No 9 un admirable portrait de Kaulbach, gravé à l'eau-forte par Unger. La puissante tête du grand maître allemand y rayonne avec la triple auréole du soldat, de l'artiste et du philosophe. C'est un travail hors ligne, qui se fait non moins remarquer par le coté idéal que par la pratique. Jamais la pointe de Unger n'a été plus souple et plus flexible."

Dresdner Kunst-Auktion

von

Rudolph Meyer, Circusstrasse 39, II.

Nächsten **Mittwoch, den 25. Octbr.,** Versteigerung neuerer Gemälde aus dem Nachlass der verstorbenen Frau Commercienräthin Meyer. Circulare, das Nähere besagend, sind in der Expedition dieses Blattes und in Hrn. *Herm. Vogel's* Buchhdlg. zu haben.

Montag, den 13. Novbr., Versteigerung einer wissenschaftlich geordneten Kupferstich-Sammlung und antiquarischer Werke. Cataloge versende, auf Verlangen per Correspondenzkarte, franco. **Rud. Meyer.**

Kölner Kunst-Auktion.

1. Ausgewählte Sammlung **kostbarer und seltener Kunstsachen und Antiquitäten.** (Arbeiten in Majolika (30 Schüsseln), Porzellan (dabei Garnituren chines. Vasen in aussergewöhnlicher Grösse und Schönheit), Glas, Emaille, Elfenbein, Gold, Silber, Eisen, Bronze, Holz, Waffen, Möbel, Pergament-Manuscripte mit Miniaturen etc. etc.), 253 Nummern. Versteigerung den 30. und 31. October.

2. **Kusstsammlung** der Herren **Flörsheim** und **N. Bruch** in **Aachen,** welche wegen Auseinandersetzung verkauft wird. 330 Nummern. Versteigerung den 2. November. Kataloge sind zu beziehen.

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne).

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

DIE BAUHÜTTEN DES DEUTSCHEN MITTELALTERS.

Von

Dr. FERDINAND JANNER

Professor am K. Lyceum in Regensburg.

310 S. gr. 8. br. 4 M. 20 Pf.

Die von den Freimaurern des vorigen Jahrhunderts ausgehende Auffassung, derzufolge die Bauhütten ein Glied uralter geheimer Gesellschaften sein sollten, ist für die Wissenschaft beseitigt, namentlich seit den musterhaften Auseinandersetzungen Schnaase's im vierten Bande seines grossen Werkes. In ähnlichem Sinne behandelt Janner die Frage, berücksichtigt in einer selbständigen Monographie das gesammte Material in klarer, schlichter und sachlicher Weise; kommt er am Schlusse seiner Erörterung dazu, sich in einem Punkte mit Schnaase auseinanderzusetzen, ihm gegenüber hervorzuheben, dass die mechanischen Hülfsmittel der Construction denn doch als ein Geheimniss des Hüttenverbandes angesehen wurden, so ist das auch kein principieller Gegensatz. In der Hauptsache bleiben die Resultate die gleichen. Das Quellenmaterial ist nicht vermehrt, wohl aber umfassend benutzt, fleissig und umsichtig verwerthet.

Literar. Centralbl.

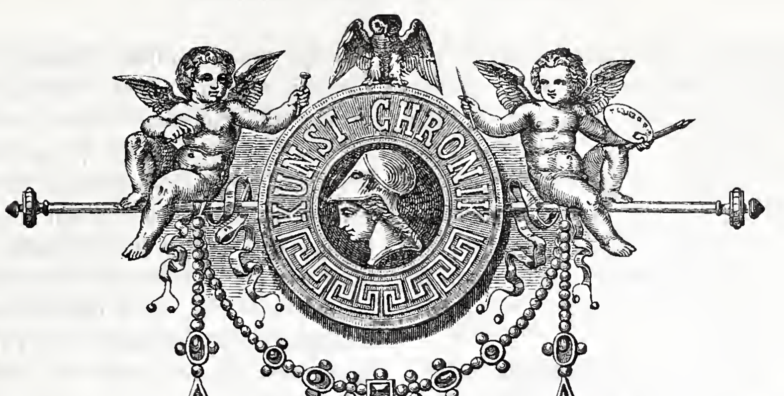
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XII. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

27. Oktober



Nr. 3.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1876.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Bemerkungen über die heutige Gartenkunst.

Von Lothar Abel.

In einem wohlangelegten Garten soll die Vorstellung der gestaltenden Lebenskraft in der Pflanzenwelt zu Tage treten. Die Pflanze veranschaulicht den Begriff des organischen Werdens, welchen wir für das Schöne fordern; die Mannigfaltigkeit der Blätter und Zweige geht aus der Einheit hervor und wird von ihr sichtbar getragen; die Wechselwirkung der einzelnen Glieder verbindet sich zu einem harmonischen Ganzen.

Die Pflanzen vermitteln die unorganische Natur mit den freien Organismen, welche sich vom Boden loslösen und eine Welt für sich bilden; ihr Wirken ist ihr Wachsen und Gedeihen. Die Pflanzen geben uns nicht nur Früchte und Blätter zum Genuß, sondern sie sind auch die Erzeuger unserer Lebensluft durch den Sauerstoff, welchen die Blätter ausscheiden. Die Pflanze ist ein fortgesetzter Zellenbau und die arithmetische Spirale, welche den Pflanzenwuchs umkreist, ist das einfache Verhältniß, welches die Blatt- und Zweigstellung bestimmt und den wohlgefälligen Eindruck für das Auge bedingt; in ähnlicher Weise wie z. B. die Harmonie der Töne nur darauf beruht, daß die Schwingungszahlen sich wie 1 : 2, oder wie 2 : 3, oder wie 3 : 4 2c. verhalten. Darin ist der Grund zu finden, weshalb alle Pflanzen trotz ihrer individuellen Verschiedenheit doch den allen gemeinsamen Charakter bewahren, und weshalb dieser Charakter das Gepräge der Schönheit trägt: er zeigt Einheit im Mannigfaltigen, Gesetz im Wechsel, Ordnung in der Fülle, und auch der individuellen Freiheit ist Rechnung getragen. Wie viel Knospen z. B. ein Baum erzeugt, das hängt von seiner Triebkraft ab; nur ihre Stellung ist nicht zufällig und willkürlich, sondern gesetzmäßig. Dadurch ist es möglich, daß die Aeste und Zweige, deren Ansatzpunkte bestimmt sind, sich zu einem harmonischen Ganzen verbinden, zu einer Krone wölben oder gleich den Edeltannen in spitzer Kegelgestalt aufsteigen. Selbst die Blattstellung der Blumen bewahrt ihr Gesetz, und je deutlicher dasselbe sichtbar ist, desto schöner ist die Blume.

Das Wohlgefallen an der landschaftlichen Schönheit wird vorzugsweise durch die Vegetation bedingt, wie dieselbe uns bald in einzelnen Pflanzengruppen, in Wäldern, Hainen, bald in der bunten Pflanzendecke der Erde entgegentritt. Dieser Genuß setzt sich aus mannigfachen Elementen zusammen, und wird gerade dadurch so mächtig gesteigert, daß eine Fülle von Ideen gleichzeitig erregt und unmittelbar in die Einheit der Empfindung verwoben wird. Wir ahnen das Bestehen der Natur nach inneren, ewigen Gesetzen und wir finden Ruhe im Anblick dieser weisen Ordnung.

In einem Garten, welcher eine künstliche Vereinigung von Pflanzen darstellt, müssen ähnliche Grundsätze als wirksam auftreten, wie sie an den einzelnen Bestandtheilen der Vegetation selbst beobachtet werden können. Und zwar müssen in einem Garten diese Gesetze reiner und klarer zum Ausdrucke gelangen, als dies in einer vernachlässigten, wilden Gegend der Fall ist, wo in den meisten Fällen Zufälligkeiten sich ergeben, welche das Resultat von regellos auf einander einwirkenden Kräften sind.

Ein Garten muß also von bestimmten Gesetzen beherrscht erscheinen. Bei keinem Theile soll man versucht sein, an Zufall, an Willkür oder an unvorhergesehenen Einfluß äußerer Störungen zu denken. Die „Landschaftsgärtner" unseres Jahrhunderts stellten gewisse Gesetze auf, nach welchen allein, wie sie sagen, ein Garten angelegt werden soll; aber sie haben vergessen, daß diese Gesetze nicht allein von dem Anpflanzen bestimmt werden, sondern daß dabei auch die herrschende Geistesrichtung der Zeit mitwirkt. Wie auf allen Kunstgebieten je nach Zeit und Volk verschiedene Stile entstanden, so kann auch für die Gartenkunst von einer absoluten Schönheitsregel, einem allgemein giltigen ästhetischen Kanon keine Rede sein. Die Bildungsgesetze im gothischen Stil und im griechischen Stil beruhen auf ganz entgegengesetzten Prinzipien, und doch wird man nicht die einen als allein richtig und die anderen als falsch bezeichnen wollen, da beide als der wahre Ausdruck und Ausfluß einer bestimmten Geistesrichtung sich darstellen und immer Kunst bleiben, wenn auch die Richtung der Zeit wechselt.

Die strenge Nachahmung der Natur hat aufgehört in unsern Augen für Kunst zu gelten; Niemand wird eine gelungene Photographie einem Gemälde von Kunstwerth gleichstellen wollen. In diesem Sinne sind auch unsere heutigen Gärtner keine Künstler, sondern blos Handwerker. Der Engländer Kent verbannte die „handwerksmäßige" Gartenkunst; er wußte aber nicht an der richtigen Grenze still zu stehen. Er ahmte die Natur so glücklich nach, daß er schließlich glaubte, ihre Werke seien alle gleich geeignet zur Nachahmung. Im Garten von Kensington pflanzte Kent sogar todte Bäume, um der landschaftlichen Scenerie das Ansehen von Wahrheit zu geben, bis ihn die spöttischen Bemerkungen seiner Landsleute von solchen Uebertreibungen abbrachten. Kent's Anschauung, die für unsere Gärtner so verderblich werden sollte, war, „die Natur verabscheue gerade Linien". Seine Nachahmer glaubten, daß nichts schön sein könne, was nicht krumm wäre. Und alle unsere neueren Gartenanlagen beweisen, daß selbst Männer von Geschmack dieser Ansicht huldigen, und man muß darüber staunen, daß nicht noch mehr Ungereimtheiten in unsern Gärten zu finden sind.

Der neue englische Geschmack, der alle Regelmäßigkeit verbannte, führte allerdings für den Handelsgärtner und Baumschulenbesitzer beträchtliche Vortheile mit sich. Einer derselben ist der freie Gebrauch aller Arten von ausländischen Bäumen und Sträuchern. Viele Gartenanlagen könnten heutigen Tages sehr leicht der ausländischen Bäume und Sträucher entbehren, zumal wenn wir den Vorrath an einheimischen Bäumen besser gebrauchen lernten. Das schnelle Wachsthum z. B. der Ailanthus dürfte vielleicht hier und da den Anlaß zu ihrer Anpflanzung gegeben haben und dieselbe möglicherweise entschuldigen.

Den Gärten früherer Jahrhunderte warf man die kostspieligen Anlagen der Wasserkünste, den Ueberfluß an Statuen und Vasen vor, die freilich nicht wenig gekostet haben mögen. Auch die Ausgaben für das Beschneiden der Hecken, Alleen ꝛc. sind nach den Begriffen der Landschaftsgärtner zu ersparen; denn ihre Anpflanzungen erhalten sich von selbst — weil sie frei unter der Hand der gütigen Natur aufwachsen. Aber kein Landschaftsgärtner bedenkt, daß die Plätze der alten Gärten durchweg kleiner waren, als die neueren Anlagen sie erfordern, und daß der Begriff von Garten und Park noch immer unbestimmt und schwankend ist. Die Vorurtheile, die Verschiedenheit des Geschmackes und die Veränderungen in der Gartenkunst selbst lassen nicht so leicht die Grenze bestimmen, wo der Garten aufhört und der Park anfängt. Dem Begriff eines „Gartens" muß nach unserer Meinung Kleinheit und Symmetrie als unterscheidender Charakter beigelegt werden, während das Ländliche, das Freie und Große dem „Park" zukommt.

Es ist eine ganz seltsame Verblendung, wenn man die Neuerungen, welche die Gartenkunst in England und besonders in Paris unter Napoleon III. erfahren hat, für etwas Vollendetes ansieht. Eine eingehende Untersuchung lehrt uns leicht die mancherlei Verirrungen der dortigen „Landschaftsgärtner" kennen. Der erheblichste und am wenigsten erkannte Fehler ist die Einseitigkeit, welche ihnen eigen ist. Diese Einseitigkeit läßt nur die Anlage im landschaftlichen Sinne zu und schließt alles Architektonische aus, ohne daß auf die Verschiedenheit der Bodengestaltung, den eigenthümlichen Charakter der Gegend, des Standes und der Bedürfnisse des Besitzers Rücksicht genommen wird. Diese Einseitigkeit zeigt sich ganz besonders in der Art, die Pflanzen zu gruppiren und zu dekorativen Wirkungen zu verwenden.

Unsere heutigen Gärtner machen es sich zur Aufgabe, nur das in ihren Gärten zu wiederholen, was sie anderwärts gesehen haben, und jede Kopie scheint den Ruhm ihres Geschmackes zu begründen, insofern sie zeigt, daß der Gärtner in England oder Frankreich gewesen ist. Gewöhnlich hat er viel gesehen, aber wenig beobachtet, viel gelernt, aber wenig gedacht. Er wird jeden selt-

samen Einfall sorgfältig mitbringen und jede Ausgeburt des ausländischen Geschmackes in die Heimat verpflanzen; wir sehen das namentlich an der häufigen Verwendung buntblättriger Pflanzen und theilweise auch an den sogenanten Teppichgärten.

Wir müssen uns dieser Nachahmungssucht unbedingt entziehen und die Gartenkunst zum Gegenstande eines sorgfältigen Studiums machen, insbesondere muß die Gartenarchitektur eine ernsthafte Beschäftigung für denkende Künstler werden, wenn bessere Zustände herbeigeführt werden sollen. Die Gartenkunst im Allgemeinen soll nicht blos für das Auge arbeiten, sondern auch für Empfindung und Geist, erst dadurch wird sie zur Kunst.

Wie viele Kenntnisse erfordert nicht die schöne Anlage von Gärten, nicht blos die Kenntniß der Bäume und Sträucher, sondern auch die der Malerei und Architektur; wie viel Geschmack und Beobachtung, wie viel Ueberlegung und Einbildungskraft!

Der Marquis de Girardin, ein berühmter Landschaftskenner, sagt in seiner Schrift „De la composition des paysages“: „Wenn in der Malerei, wo die Anordnung aller Gegenstände allein von der Einbildungskraft des Malers abhängt, wo sein Werk nur einem einzigen Gesichtspunkte unterworfen ist, wo der Künstler Herr der Phänomene des Himmels, der Wirkung des Lichtes, der Wahl der Farben und aller glücklichen Zufälligkeiten ist, eine schöne Anordnung gleichwohl sich als eine so seltene und so schwere Sache herausstellt, wie könnte man sich vorstellen, daß in der Anordnung eines weitläufigen Gemäldes auf dem Boden des Gartens, wo der Künstler bei der nämlichen Schwierigkeit für die Erfindung, jeden Augenblick eine Menge Hindernisse in der Ausführung antrifft, die er nur durch viele Hilfsmittel, durch eine starke Einbildungskraft, eine lange Erfahrung und einen unermüdeten Fleiß überwinden kann: wie könnte man sich vorstellen, daß eine solche Komposition dem Ungefähr oder einem gewöhnlichen Gärtner überlassen, ohne Grundregeln der Aesthetik, ohne Ueberlegung und ohne Entwürfe ausgeführt werden könne?“ Und der Architekt Chambers sagt: „Da wo sich schlängelnde Wege, hin- und hergestreute Gebüsche und unaufhörliche Mischungen von Rasenplätzen, Bäumen und Sträuchern Gartenkunst genannt werden, dort ist es gleichviel, wer Gärtner ist, auch der Geringste kann das Wenige, was dabei zu thun ist, verrichten; und der Beste kann es nicht weiter bringen als jener.“

Mit Gartenanlagen von einem gewissen Umfange, oder von monumentaler Bedeutung sollen sich nach unserer Ansicht die Architekten befassen, oder überhaupt Künstler von reinem Geschmack und klarer Einsicht; zwar können es auch Gärtner sein, nur müssen sie dann solchen Männern gleichen und die nöthige künstlerische Bildung besitzen.

Bei uns ist der Name „Gärtner“ fast verächtlich geworden, weil man darunter gewöhnlich Leute versteht, die von geringen Einsichten sind, die nur zu begießen und zu beschneiden wissen, und ohne Geist maschinenartig die Bearbeitung der Erde verrichten, ja oft gleichzeitig Hausmeisterdiensten obliegen sollen. Es ist leider eine Thatsache, daß unter fünfundzwanzig Gärtnern kaum einer gründliche botanische Kenntnisse, unter fünfzig kaum einer den Begriff von Geschmack und die Bedeutung der Kunst und der künstlerischen Bildung überhaupt kennt. Es sind allerorts Gärtnerschulen gegründet, in denen junge Leute Unterricht erhalten, aber man rekrutirt diese Leute nicht aus der besseren Gesellschaft, man wählt keine Jünglinge von Talent, feinem Gefühl und offenem Kopf dazu, sondern es sind meistens gewöhnliche Tagelöhner. Dem Gärtner muß man vorerst eine Erziehung angedeihen lassen, welche seiner Bestimmung angemessen erscheint, man muß ihm vorerst die Liebe feiner Sitten und das Gefühl des Anständigen einflößen, welches gleich wichtig für die Kunst wie für den Künstler ist. Ein Gärtner nach unseren Begriffen muß sich frühzeitig an den Meisterwerken der Kunst, an den Erzeugnissen des guten Geschmackes bilden, er muß sich die Wissenschaft der Botanik durch Studium und Beobachtung aneignen und sich mit den wichtigsten Grundsätzen der Malerei, der Perspektive und der Baukunst vertraut machen. „Zur Gartenkunst“, sagt Sulzer und darin ist er maßgebend, „werden ebenso viel Talente und vielleicht noch mehr erworbene Kenntnisse erfordert, als zu irgend einer anderen der schönen Künste.“ Findet man auf diesem Wege keine Gartenkünstler, so kann man die Hoffnung aufgeben, sie jemals zu finden.

Sehr viel würde es zur Veredelung der Gartenkunst beitragen, wenn in erster Linie Architekten und Künstler von Rang sich ihrer annehmen würden, und in zweiter Linie, wenn es unseren Kunstakademien gefiele, der Gartenkunst wenigstens eine bescheidene Stelle in dem Heiligthume ihrer angeborenen Geschwister einzuräumen. Dort hätten Männer von Bedeutung und Genie sich mit ihrer Pflege zu beschäftigen und jede liebliche Muse, jede der Grazien würde sich freuen, ihre junge liebenswürdige Schwester erziehen zu helfen. Verdient es die Gartenkunst weniger als die übrigen schönen Künste, in ihren Tempel aufgenommen zu werden? Ist sie nicht so nahe mit ihnen verwandt? Ist sie nicht mehr als irgend eine Kunst ausschließlich für das Vergnügen durch die wahre Verschönerung der Erde bestimmt*)?

*) Von dem Verfasser des obigen Aufsatzes, der in dankenswerther Weise für die bei uns gegenwärtig so vernachlässigte, fast überall einem stillosen Naturalismus anheimgefallene Gartenkunst eintritt, erschien soeben ein größeres, reich illustrirtes Werk über den Gegenstand: „Garten-Architektur“ (Wien, Lehmann & Wentzel), worauf wir die Leser hiermit vorläufig hinweisen wollen. A. d. Red.

Die akademische Kunstausstellung in Berlin.

III.

Es ist mit der Klassifikation von Gemälden eine eigene Sache. Wenn wir als Historienbilder nur diejenigen wollten gelten lassen, auf denen sich eine Haupt- und Staatsaktion von folgenschwerer Bedeutung, ein sogenanntes weltgeschichtliches Ereigniß abspielt, so würden wir uns fast allein auf die Bilder beschränkt sehen, welche Scenen aus dem 1870er Kriege behandeln. Hutten's Dichterkrönung oder Paulus' erste Predigt in Rom sind, wenn sie auch mit den Ansprüchen großer Historienbilder auftreten, streng genommen doch nur historische Genrebilder. Hingegen wird man der Abführung des gefangenen Napoleon durch den Fürsten Bismarck und seine Kürassiere schwerlich den Namen eines Historienbildes versagen dürfen. In diesem Akte ist der Abschluß einer großartigen Katastrophe dargestellt, welche für die Geschicke zweier Völker von der größten Bedeutung war. Wir dürfen uns auch nicht einen Augenblick besinnen, eine Darstellung der Schlacht bei Sedan selbst unter die Historienbilder zu registriren, falls es dem Maler gelungen ist, seinem Gemälde einen historischen Charakter aufzuprägen, aus welchem hervorgeht, daß der Beschauer es nicht mit einer beliebigen Schlacht, sondern mit einem Ereigniß zu thun hat, welches eine wichtige politische Entscheidung herbeiführt. Ich kann im Uebrigen nicht die ziemlich weit verbreitete Abneigung gegen die sogenannten Schlachtenbilder theilen. Namentlich vermag ich nicht in dem Bilde eines Malers, der eine Waffenthat seines Volkes verherrlicht, einen Akt des Chauvinismus oder des Byzantinismus zu sehen. Die deutsche Geschichte der letzten Jahre ist auf den Schlachtfeldern gemacht worden. Will einer Scenen aus dieser Geschichte malen, muß er sich also schlechterdings auf den Schlachtfeldern oder in ihrer Nähe herumtummeln. Freilich wird man — aus allgemeinen ästhetischen Gründen — gegen jedes unvernünftige Blutvergießen Einspruch erheben. Aber es hieße das Kind mit dem Bade ausschütten, wollte man unseren Künstlern das ganze Gebiet verschließen, weil einige von ihnen zu ausgiebigen Gebrauch vom Karmin gemacht haben.

Camphausen's Gemälde: „Fürst Bismarck geleitet den Kaiser Napoleon am Morgen nach der Schlacht bei Sedan zum Könige Wilhelm", trägt durchaus den Charakter eines großartigen Historienbildes. Der Beschauer fühlt sich von der Größe des Moments vollkommen durchdrungen. Er spürt den Hauch des gewaltigen Schicksals, welches den gebrochenen Mann mit dem erdfahlen Angesicht zu Boden geworfen hat. Das Bild ist nach dem Berichte des Fürsten an den König und nach einem Briefe an die Fürstin gemalt. Dieser Brief gelangte nicht an seine Adresse. Er wurde mit der ganzen Post von Franctireurs aufgefangen und später vom Pariser „Figaro" veröffentlicht. Die auf die Situation bezügliche Stelle lautet: „Ich hatte (nach der Unterredung bei Donchery) . . . Offiziere aus der Stadt holen und Moltke bitten lassen, zu kommen. Wir schickten dann einen der Ersteren auf Recognoscirung und entdeckten eine halbe Meile davon in Fresnois ein kleines Schloß mit Park; dorthin geleitete ich ihn mit einer inzwischen herangeholten Eskorte vom Leib-Kürassier-Regimente, und dort schlossen wir mit dem französischen Obergeneral Wimpffen die Kapitulation, vermöge deren 40- bis 60,000 Franzosen, genauer weiß ich es noch nicht, mit Allem, was sie haben, unsere Gefangenen wurden . . . . Es ist ein weltgeschichtliches Ereigniß." Camphausen hat die Einleitung dieses weltgeschichtlichen Ereignisses, die Ueberführung des gefangenen Kaisers nach dem Schlosse Bellevue bei Fresnois, dargestellt. Der Zug bewegt sich durch die neblige Luft des Septembermorgens die Landstraße entlang. Voran reiten in gestrecktem Trabe zwei Kürassiere; eine größere Abtheilung derselben schließt den Zug. In dem Fond des „historisch getreuen" Wagens sitzt Napoleon, ganz in sich zusammengesunken, gleich als ob er vor Frost zusammenschauerte, starr und theilnahmlos vor sich hinstarrend, in der Hand die brennende Cigarette, die ihn selbst in dem schrecklichsten Augenblicke seines Lebens nicht verließ. Er scheint es absichtlich zu vermeiden, auf den Fürsten zu blicken, der, man kann die Idee nicht los werden, wie ein Gefangenwärter neben dem Wagen trabt. Dem Auge des Kaisers wird jedoch in dem Momente, den das Bild fixirt, ein anderer, schrecklicherer Anblick. Am Wege liegt ein sterbender Turco, dessen letzter Blick auf den gefangenen Kaiser fällt. Man kann diesen Effekt vielleicht etwas gesucht und obenein wohlfeil nennen, zumal, wie mir ein Augenzeuge versichert hat, die Gegend zwischen Donchery und Fresnois gar nicht von der Schlacht berührt worden ist. In dem Gesichte des Fürsten, der neben dem Wagen reitet und unverwandt vorwärts blickt, regt sich nicht eine Fiber. Ernst und feierlich wie die Nemesis scheint er jede Bewegung zu unterdrücken, um dem Besiegten nicht wehe zu thun. Das ist von dem Künstler ebenso taktvoll wie für den Fürsten charakteristisch. Jeder Ausdruck der Siegesfreude oder gar der Ueberhebung würde den imponirenden Eindruck des Bildes wesentlich beeinträchtigt haben. Der Fürst betont in seinem Briefe selbst das Gefühl der Demuth gegen Gott den Herrn, das ihn damals beseelte, und für sein Benehmen gegen Napoleon sind die Worte im Anfange des Briefes bezeichnend: „Ich grüßte ihn ebenso höflich wie in den Tuilerien und fragte nach seinen Befehlen." Aus diesen Gründen scheint mir der Tadel, der gegen den leblosen Ausdruck im Angesichte des Fürsten laut geworden, ungerechtfertigt. Das Ein-

zige, was ich an diesem steinernen Antlitze auszusetzen habe, ist das allzu kräftige Inkarnat. Der Fürst sagt ausdrücklich: „Ich ritt ungewaschen und ungefrühstückt gegen Sedan." Der Fürst auf dem Bilde sieht aus, als ob er sehr stark gefrühstückt hätte. — Im Wagen sitzt neben dem Kaiser General Wimpffen, der, eben aus Afrika angelangt, die schwere Aufgabe hatte, eine Niederlage zu bescheinigen, die er nicht verschuldet; den Rücksitz nehmen General Reille und Prinz Achille Murat ein. Der Zug ist eben an einer Biegung des Weges angelangt. Der Kutscher, ein ältlicher Mann, der in dem Dienste seines Herrn ergraut und von dem Ernste der Situation tief ergriffen ist, zieht das Handpferd an, um die Wendung ausführen zu können. Einen schneidenden Gegensatz zu dem Kutscher vorn bildet der Diener auf dem Hintersitz, der, die Arme über die Brust gekreuzt, so gleichgiltig dreinschaut, als gälte es einer Spazierfahrt in das Bois de Boulogne. Wie man sieht, ist das Bild reich an fesselnden Zügen und voll dramatisch bewegten Lebens. Es steht in dieser Beziehung unendlich höher als ein anderes Bild, das Camphausen kürzlich vollendete und das leider zu seinen verunglückten zu zählen ist: „der Empfang des Kaisers Wilhelm beim Siegeseinzug auf dem Pariser Platz". Das neue Bild hat auch sehr hohe malerische Vorzüge und kommt in dieser Hinsicht den bestgemalten Bildern, die wir von Camphausen's Hand besitzen, den Reiterporträts des großen Kurfürsten und Friedrich's II. im kgl. Schlosse, völlig gleich.

Die Vollziehung der Präliminarien, welche dieses „weltgeschichtliche Ereigniß" einleiteten, hat Bleibtreu zum Gegenstande eines kleinen interessanten Bildes gemacht, das sich auf den ersten Blick ziemlich ungünstig, geradezu flau und charakterlos präsentirt, das aber bei näherer und eingehender Betrachtung Vorzüge aufweist, die den ersten Eindruck wieder verwischen. Das Bild stellt die Unterredung zwischen dem General v. Wimpffen und dem Grafen Moltke über die Bedingungen der Kapitulation dar. Die Situation kann nicht besser geschildert werden als durch die bekannte Erzählung des Obersten v. Verdy, welche offenbar den Anstoß und die Grundlinien zum Bleibtreu'schen Bilde gegeben hat. „Es war ungefähr 11 Uhr Abends, erzählt der Oberst, als gemeldet wurde, General v. Wimpffen halte vor dem Hause. Wir begaben uns nach dem am Flur liegenden Zimmer; auch Graf Bismarck war hier eingetroffen. General v. Wimpffen mit noch zwei Generalen und mehreren Adjutanten, alle noch die Spuren des Kampfes an sich tragend, traten in das Zimmer, welches dicht gefüllt wurde. Eine seltsam wunderbare Scene! Zwei Kandelaber mit heruntergebrannten Lichtern von verschiedener Größe und eine alte Schiebelampe reichten bei der vollgefüllten Stube nicht zur Beleuchtung aus; um den Tisch setzten sich die Generale und Graf Bismarck, wir Andern umstanden ihre Stühle. Die verschiedenen Uniformen, die feierliche Stille, die von Schweiß und Staub bedeckten ernsten Gesichter in der fast magischen Beleuchtung, Alles das wird uns unvergeßlich bleiben. Und zu alledem kam, daß, wo durch das ausgesprungene Stück der Lampenglocke ein Streiflicht die Wand hinauf glitt, dieses gerade auf ein vortreffliches Bild des ersten Napoleon fiel, der von oben herab wie aus einer Geisterwelt stumm fragend auf die wunderbare Scene zu seinen Füßen blickte." Bleibtreu hat auch nach dieser Beschreibung den Hauptaccent auf das Seltsame, Wunderbare gelegt. Wir werden vor diesem Bilde in Etwas an die phantastisch beleuchtete „Nachtwache" Rembrandt's erinnert. Die Situation hat gerade ihren Höhepunkt erreicht. Einer der französischen Generäle ist in seiner Erregung aufgesprungen, um den letzten Versuch zu machen, mildere Bedingungen auszuwirken. Ihm gegenüber steht General v. Moltke in der seltsamsten Beleuchtung, welche seinen Zügen einen fast dämonischen Glanz verleiht, das glühende Auge fest auf den Gegner gerichtet: „Wenn ich bis 9 Uhr früh nicht Ihre Antwort habe, erfolgt das Signal zum Beginn der Feindseligkeit." Der Mann, der wie aus Erz gegossen neben dem Strategen sitzt, macht nicht die leiseste Bewegung trotz des aufregenden Moments. Seine Augen ruhen lauernd auf dem feindlichen Generale. Er weiß, daß er im nächsten Augenblicke wieder zusammenbrechen und sich in das Unvermeidliche fügen wird. — Camphausen's und Bleibtreu's Bilder gehören zu den interessantesten und werthvollsten unter allen, zu welchen der deutsch-französische Krieg den Stoff hergegeben hat.

Ein zweites Bild Bleibtreu's ist kein Historienbild in dem großen Stile des ersteren, es ist ein militärisches Gedenkblatt, das zunächst für einen bestimmten Zweck gemalt ist und demnach auch zunächst nur ein spezielles Interesse besitzt. Es stellt die Begrüßung des Leibregiments durch den Kaiser auf dem Schlachtfelde von Vionville dar und ist im Auftrage des Regiments gemalt worden. Die Scene ist frisch und lebendig, ungemein wahr und charakteristisch aufgefaßt, wie die ähnlichen Bilder Bleibtreu's, die solche „Begegnungen" und „Begrüßungen" auf den Schlachtfeldern darstellen, aber es erhebt sich doch nicht über den Werth eines historischen Genrebildes.

Ein eigentlicher Schlachtenmaler mit stark blutigem Beigeschmack, dessen Ambition auch nicht nach dem Kranze eines Historienmalers greift, ist der Düsseldorfer Hünten. Er malt ausschließlich einzelne „Gefechtsmomente", wie es in der taktischen Sprache heißt, militärische Erinnerungsblätter, deren Werth sich zunächst den direkt Betheiligten erschließt. Doch weiß Hünten mit großem Geschick und mit großer Energie den Anprall

der Massen auf einander zur Darstellung zu bringen. Es fließt viel Blut auf seinen Bildern, aber man sieht auch warum. Die Kunstausstellung zeigt zwei solcher Reiterangriffe aus den blutigen Schlachten um Metz, denen die Kriegsgeschichte den Beinamen: „der Todesritt" gegeben hat.

Wenn wir noch das Bild des Grafen Harrach, „Feldmarschall Graf Moltke vor Paris", erwähnen, ist die Liste derjenigen Bilder geschlossen, die sich mit dem deutsch-französischen Kriege beschäftigen. Es sind im Ganzen sieben an der Zahl; man kann unseren Malern wahrlich nicht mehr den Vorwurf „unerhörten Blutdurstes" machen. Graf Moltke sitzt, von seinen beiden Adjutanten, Oberstlieutenant de Claer und Hauptmann von Burt umgeben, auf einem Rohrstuhle in seinem Observatorium vor Paris. Ob dieses Observatorium der Bodenraum eines Hauses oder ein Thurmzimmer ist, läßt sich nicht ersehen. Eine runde Dachluke gewährt uns einen weiten Fernblick über Paris und die Umgegend. Der Graf, den Krimstecher in der Rechten, ist in lebhafter Unterhaltung mit dem rechtsstehenden Offizier begriffen, der sich zu ihm herabneigt und etwas zu erwidern scheint. Das bekannte adlerartige Profil des Marschalls ist in vollster Beleuchtung dem Beschauer zugewendet. Der Offizier zur Linken, welcher eine Terrainkarte in der Hand hält, hört aufmerksam der Discussion zu. Die Figuren sind beinahe lebensgroß, erscheinen aber nur etwa bis zur Hälfte. Die Färbung ist eine merkwürdig klare und durchsichtige; sie kontrastirt auffällig mit dem energischen Kolorit, an das uns Graf Harrach gewöhnt hat. Der rechte Arm des Grafen Moltke ist dem Künstler in der Zeichnung verunglückt. Ich bin überzeugt, daß er es ebenso gut weiß wie ich, und daß es ihm schon viele Leute vor mir gesagt haben. Aber solche Fehler lassen sich schwer wieder gut machen. Graf Harrach hat noch ein zweites Bild ausgestellt, das, obgleich nicht hierher gehörig, ich dennoch an dieser Stelle erwähnen will, weil es in der klaren, aquarell- und miniaturartigen Behandlung mit dem beschriebenen Bilde verwandt ist. Es ist ein Genrebild und stellt einen Eislauf im Thiergarten kurz nach Sonnenuntergang dar. Des Grafen Harrach Bilder verläugnen in ihrem Charakter niemals den Aristokraten. Sie sind stets elegant und nobel; doch sollen diese Epitheta, die sonst auf die Malerei angewandt einen Doppelsinn zulassen, einen etwaigen Mangel an Charakter nicht bemänteln. Das kleine Bildchen ist ein Kabinetsstück, was die Stimmung anlangt. Damit ist zugleich angedeutet, daß der Hauptvorzug des liebenswürdigen Bildes in seinem landschaftlichen Theile beruht, der, wie immer vom Grafen Harrach, mit der größten Liebe und Sorgsamkeit behandelt ist.

Es ist ungleich schwieriger, das Anrecht eines Gemäldes auf den Namen eines „Historienbildes" zu motiviren, als Gründe hervorzusuchen, um seine Placirung unter das breite Dach des „historischen Genre's" zu rechtfertigen. Ich nehme mir darum die Freiheit, die große Masse der noch übrigen Historienbilder, d. h. derjenigen Bilder, die sich an eine historische Persönlichkeit anklammern oder deren Stoffe einer bestimmt charakterisirten Periode der Geschichte entlehnt sind, unter der Rubrik „historisches Genre" abzuthun. Freilich werde ich mir durch diese Klassificirung unter den Betheiligten nicht viele Freunde erwerben. Es ist eine gar zu schöne Sache um den stolzen Namen eines „Historienmalers". A. R.

Konkurrenzen.

Konkurrenz zur Verbesserung der Abgußmasse. Unter dem 16. Januar v. J. sind von der k. preußischen Regierung zwei Preise ausgeschrieben worden, der eine für die Auffindung eines neuen Verfahrens, um Gipsabgüsse für periodisch wiederkehrende Reinigungen vorzubereiten, der andere für die Auffindung eines neuen Materials zur Herstellung von Abgüssen von Kunstwerken, welches eine besondere Vorbereitung derselben für die Reinigung unnöthig macht. Es sind in Folge dieses Ausschreibens 146 Bewerbungen um die Preise eingegangen. Die Bewerbungen sind zunächst einer Kommission von Sachverständigen zur Durcharbeitung überwiesen worden. Diese Jury hat, wie das preuß. Handels-Ministerium im Reichs-Anzeiger bekannt macht, unter dem 18. Juli d. J. einstimmig sich dahin erklärt, daß unter den für die erste Preisaufgabe eingegangenen Bewerbungen drei den gestellten Forderungen entsprächen, und zwar die mit folgenden Motti versehenen: 1) Constantia omnia vincit, 2) Klarstellung der Ursachen, welche unzulänglichem Verfahren zu Grunde liegen, ist der erste Schritt zu ihrer Vervollkommnung, so wie eine dritte ohne Motto. Nach dem Urtheil der Jury beruhen die drei Lösungen wesentlich auf demselben Grundverfahren, das von jedem der Bewerber in besonderer Weise abgeändert worden ist. Obgleich der Kern der vorgeschlagenen Methoden kein neuer ist, so erschienen doch in den Augen der Jury die gefundenen Verbesserungen derart, daß sie die Ertheilung des Preises rechtfertigen. Dem Urheber der erstgenannten Bewerbung sei es durch eine nachträgliche Behandlung gelungen, den Abgüssen einen vorzüglichen Grad von Abwaschbarkeit zu geben; der Einsender der zweitgenannten Lösung habe, um die Anwendbarkeit des Verfahrens noch mehr zu sichern, auch eine geeignete Herstellung der Gipsformen in Vorschlag gebracht. Dagegen stehe die an dritter Stelle genannte Lösung, wenigstens in ihrer jetzigen Gestalt, etwas hinter den beiden vorgenannten zurück. Der Handels-Minister hat hierauf beschlossen, jedem der beiden Urheber der zwei zuerst genannten Lösungen den vollen Preis im Betrage von 3000 M. zu bewilligen, und zwar den Herren: Dr. W. Reissig, Chemiker in München, Georg Leuchs, Chemiker in Nürnberg, dem Urheber der dritten Lösung aber ein Accessit in Höhe der Hälfte des ausgesetzten Preises zuzuerkennen; der Name desselben ist: Dr. F. Filsinger, Chemiker in Dresden. Für die Veröffentlichung der gefundenen Lösungen wird der Minister demnächst Sorge tragen. Von den Bewerbungen um den zweiten Preis, welcher die Auffindung einer neuen Gußmasse betrifft, hat die Jury keine als des Preises würdig anerkannt, insofern keine der eingesandten Massen die bei der Ausschreibung des Preises geforderte Abwaschbarkeit besitze. (Köln. Ztg.)

Sammlungen und Ausstellungen.

W. **Kasseler Kunstverein.** Ein unlängst zur Ausstellung gelangtes größeres Gemälde von H. Faust: „Titania", Scene aus Shakespeare's Sommernachtstraum, hat nicht die unge-

theilte Anerkennung gefunden, wie man sie nach dem schönen Erfolg, den der Künstler mit seinem schon früher von uns besprochenen „Genrebild" erzielte, hätte erwarten können. Nichts desto weniger giebt auch dieses sowohl hier als auswärts so verschieden beurtheilte und daher etwas näher zu betrachtende Bild, welches uns auch Veranlassung giebt, eine principielle Frage in Kürze zu berühren, Zeugniß von einem mit reicher Phantasie verbundenen eigenthümlichen und bedeutenden Talent. Ich sage mit Absicht eigenthümliches Talent, denn wenn sich in Faust's Arbeiten Anklänge an Makart finden, so folgt doch hieraus durchaus nicht, daß diese auf Nachahmung beruhen, wie man sie ihm zum Vorwurf gemacht hat. Allerdings ist Faust's künstlerische Richtung, wie wir schon bei einer früheren Gelegenheit sagten, offenbar durch Makart bestimmt worden, allein von da bis zur Nachahmung ist doch noch ein weiter Schritt. Es ist ja völlig undenkbar, daß, wer in irgend einer Richtung neue Bahn bricht, wie es Makart ohne Zweifel gethan, mag man ihn im Uebrigen beurtheilen wie man will, ohne bestimmenden Einfluß auf Mitstrebende bleiben sollte. Makart's Einfluß macht sich in der Malerei nicht weniger fühlbar als der Richard Wagner's in der Musik. Aber wenn auch die Zahl der makartisirenden Kunstjünger zum Schrecken mancher Kunstfreunde bereits Legion geworden ist, so wäre es doch unbillig, sie alle zu verurtheilen oder in einen Topf zu werfen. Kann es denn überhaupt in der Kunst Nachahmung geben, die sich als solche nicht zugleich als Stümperei erwiese? Einen Stümper aber wird man Faust angesichts seiner bisher bekannt gewordenen Arbeiten doch gewiß nicht nennen wollen, in der Farbe nicht und ebensowenig in der Zeichnung, in welcher letzteren Hinsicht er noch keine Makart'sche Todsünde auf sich geladen hat. Gerade diese gleichmäßig sorgfältige Behandlung in beiderlei Richtung hatten wir bei den Arbeiten Faust's zu loben, und wir hoffen, daß der Künstler diesem Principe stets treu bleiben werde. Indessen verschmäht auch er es nicht, gelegentlich dem malerischen Effekt weitgehende Concessionen zu machen, und so sah er sich, um hiermit die beanstandeten Mängel des oben genannten Bildes zu berühren, durch Stimmung und Helldunkel der Sommernacht, wie sie durch den Gegenstand geboten waren und zum Theil auch sehr fein wiedergegeben sind, veranlaßt, einzelne nebensächliche Partien mehr andeutend als ausführend und breiter zu behandeln, als es im Interesse der Deutlichkeit der Dinge, die ja nicht immer eine „gemeine" zu sein braucht und es namentlich hier nicht gewesen sein würde, zu wünschen war. Wenn nun ein solches Bild, wie das ja vorkommt, in oft ungünstig beleuchteten Ausstellungsräumen nicht denjenigen Platz erhält, der seiner Besonderheit am meisten entspricht, so werden gerade solche Partien so unvortheilhaft wie möglich hervortreten, während die Wirkung des Ganzen leidet. Den Gegenstand des Bildes selbst betreffend, so ist zunächst die Wahl des Momentes, wiewohl man auch diese getadelt hat, eine sehr glückliche zu nennen, insofern sie dem Künstler Gelegenheit bot, jenen in plastischer Ruhe darzustellen, wie sie seiner specifisch malerischen Auffassung in besonderem Grade zu entsprechen scheint. Von der Seite zur Linken naht sich Zettel mit blumenbekränztem Eselskopf dem Lager der Elfenkönigin, auf welchem diese schlummert; oberhalb derselben in Blumen und Gebüsch versteckt schweben Elfen, die den seltsamen Eindringling verwundert betrachten; am tiefblauen Himmel glänzen die Sterne. Zeichnung und Modellirung der Hauptfigur, die im Uebrigen wohl etwas decenter zu behandeln gewesen wäre, boten in der gewählten Lage nicht unerhebliche Schwierigkeiten. Sehr ausdrucksvoll und fein behandelt ist namentlich der Kopf. Man hat nun, wie dies in einer übrigens sehr anerkennenden Kritik eines Münchener Blattes geschah, die zu passive und nebensächliche Rolle getadelt, zu welcher hier Zettel verurtheilt sei, allein es heißt doch den malerischen Standpunkt völlig mit dem dichterischen und dramatischen verwechseln, wenn man vom Künstler verlangen wollte, daß er etwa die Liebesscene zwischen Zettel und Titania hätte malen sollen. Er hatte vielmehr volles Recht, jenen gewissermaßen nur als eine die Situation im Allgemeinen andeutende Nebenfigur zu behandeln; der Maler hat es ja doch in erster Linie nicht mit der Handlung, sondern mit der Erscheinung als solcher zu thun. Alles in Allem genommen können wir das Bild zwar nicht tadellos in der Ausführung nennen, jedenfalls aber als ein solches bezeichnen, welches weit mehr Vorzüge als Mängel aufweist und noch tüchtigere Leistungen des Künstlers mit Sicherheit erwarten läßt. Von einigen anderen werthvollen Werken, welche in letzter Zeit zur Ausstellung gelangten, wird ein späterer Artikel handeln.

Vermischte Nachrichten.

λ. **Bamberg.** Die Restaurirung unserer altehrwürdigen Basilika von S. Jakob, deren Beginn ich früher gemeldet habe, ist in diesem Sommer im Innern vollendet worden. Im Großen und Ganzen läßt sich hiervon nur Gutes sagen, da man möglichst stilgerecht vorgegangen ist. Der im gothischen Chore aufgestellte neue Altar hat einen schönen und feinen architektonischen Aufbau und ist besonders maßvoll in dem Farbenanstrich gehalten. Weniger lobenswerth sind die neuen Glasmalereien der Chorfenster; leider fehlen die Mittel, um den 1073 angefangenen und 1109 vollendeten romanischen Bau auch an seiner Außenseite von den stilwidrigen und unschönen Anhängseln zu befreien. — Unser städtisches Museum hat einen schweren Verlust erfahren, indem sein verdienter Konservator Herr Hauser als Restaurator bei der kgl. Pinakothek in München angestellt worden ist. — Von den Bereicherungen desselben im Verlaufe dieses Jahres erwähne ich nur Thumann's großes Bild, die Trauung Luther's, welches der hiesige Kunstverein im Verein für historische Kunst gewonnen und dort aufgestellt hat. Die bekannten Sammlungen von Erzeugnissen der reproduktiven Künste des Kunstschriftstellers Josef Heller sind nunmehr vollständig geordnet und derart in der hiesigen Bibliothek aufgestellt, daß sie leicht gesehen und bewundert werden können. Es ist ein hoch anzuschlagendes Verdienst unseres Bibliothekars Dr. Leitschuh, daß er bestrebt ist, diese wie auch die Schätze an prächtigen Miniaturen allgemein zugänglich zu machen und insbesondere alles, was das Kunstgewerbe wie nur immer fördern könnte, zu nutzbarer Anschauung zu bringen. Diese neue Ordnung der Kunstschätze unserer Bibliothek verlohnt jetzt für jeden Fremden einen Besuch in derselben. Bibliothekar Leitschuh hielt auch vor Kurzem einen öffentlichen Vortrag über Josef Heller in seiner Bedeutung für die Kunstgeschichte. Dieser Vortrag ist sehr zeitgemäß, denn man ist nur zu gern geneigt, bei errungenen Fortschritten die ersten Bahnbrecher der Wissenschaft zu übersehen, wenn nicht ganz zu vergessen. Und dieses Loos verdient Heller gewiß nicht, denn er war auf dem Gebiete der Kunstgeschichte einer der ersten und tüchtigsten Vorarbeiter. — Vom bayerischen Staate wurden 30,000 Mark der Stadt zur Errichtung eines Kunstbrunnens bewilligt. Bis jetzt verlautet aber noch nichts in der Oeffentlichkeit, auf welche Art und Weise diese bedeutende Spende für ein öffentliches Kunstwerk ihre Vollendung finden soll. — Zum Schlusse meines Briefes muß ich noch die Aufmerksamkeit auf eine den auswärtigen Sammlern und Liebhabern allerdings schon länger bekannte Sammlung in hiesiger Stadt lenken. Es ist dies die Sammlung kunstgewerblicher Gegenstände und Alterthümer des Buchhändlers Buchner. Dieselbe ist besonders reich an mehreren Prachtexemplaren von Kunstmöbeln, und viele Stücke hätten in der Münchner Ausstellung sicher die allgemeinste Bewunderung erregt, wenn der Besitzer zum Ausstellen zu bestimmen gewesen wäre.

Zeitschriften.

The Art-Journal. October.

The works of Frederick Walker, von J. Dafforne. (Mit Abbild.) — Venetian glass. — The new mosaic reredos in Chester cathedral. — The national portrait gallery. — Art-notes from the provinces.

Blätter für Kunstgewerbe. 9. Heft.

Gothischer Wandschrank (XV. Jahrh.) — Moderne Entwürfe: Clavier; Zimmer-Oefen; Wandarm; Malterkasten.

Christliches Kunstblatt. No. 10.

Die christlichen Alterthümer in den Museen des Orients, von J. P. Richter. — Rembrandt van Rijn. — Altarleuchter der Kirche zu Fröschweiler. (Mit Abbild.) — Ein Grabstein zu Hirschau, von Diac. Klemm.

Kunstkroniek. Lief. 11 u. 12.
Etsen van den Heer Mr. L. C. Hora Siccama. — Eerste tentoonstelling der Haagsche teeken-maatschappij. — Amsterdam's historische tentoonstelling.

Journal des beaux-arts. No. 17.
Motifs de peinture décorative par Gruz. — La famille des Ruysdael. — Exposition d'eaux-fortes de la société internationale des aqua-fortistes à Bruxelles, von A. Schoy. — XVme congrès neerlandais à Bruxelles.

The Academy. No. 232.
The excavations at Olympia, von S. Colvin. — The Raeburn exhibition, von St. Robertson.

Druckfehlerberichtigung.

In dem in No. 1 dieses Jahrgangs abgedruckten Nekrolog Ad. Tidemand's ist Sp. 8, Z. 1 v. o. „Gesichter" statt Geschichten und Sp. 9, Z. 3 v. u. „ernsten" statt ersten zu lesen.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XII. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

3. November



Nr. 4.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1876.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Ein neues Museum zu Amsterdam.

Endlich! „Heut Nachmittag sind die ersten Pfähle eingerammt für das neue Reichsmuseum für Gemälde", so lautet eine Nachricht der Neuen Amsterdam'schen Zeitung vom 1. Oktober. „Als ein Freudenbeweis über dieses fröhliche Ereigniß wehten von allen öffentlichen und Privatgebäuden die Flaggen."

In der That ein fröhliches Ereigniß! Möge jetzt nur gelten: was lange währt, wird gut! Es währt Manches lange, sehr lange in Holland. Glücklicher Weise wird denn auch Manches gut. Wie haben alle Besucher des Trippenhuis seit Jahrzehnten geseufzt über die Unzulänglichkeit dieses Gebäudes für die Schätze, die es beherbergte! Welche ernsten, mahnenden, bittenden, sarkastischen Worte sind darüber gefallen, daß das reiche Amsterdam, das auf seinen Geldsäcken sitzende, von seinen Procenten lebende Holland nicht das Geld finden könne, dem schönsten Ruhmeszeugniß seiner Vergangenheit, wie diese Werke in dieser Zahl es bieten, ein würdiges Gebäude zu errichten. Diesem Millionenwerthe, ganz kaufmännisch gesprochen! Dieser Sammlung, derentwegen allein Tausende von Fremden nach Amsterdam kommen müssen, wenn sie auch sonst da nichts zu suchen haben.

So sind denn endlich alle Hindernisse überwunden; das Hin und Her über Platz und Plan hat ein Ende. Der erste Pfahl ist eingedrungen in den neuen Grund, der dem Wasser der alten Singelgracht bei der Weteringsbarriere abgewonnen ist. Wie Schade, daß ein Burger (Thoré) und ein Potgieter, Männer, die vor Decennien schon so eifrig für das neue Gebäude geschrieben und gewirkt haben, dies nicht mehr erlebten!

Das Trippenhuis war für die Menge der Bilder und namentlich für große Gemälde, z. B. für Rembrandt's Schützenauszug, durchaus ungenügend. Nach langem Treiben war 1863 der erste Plan gemacht für ein neues Museum. Es wurden Preise ausgeschrieben. Professor Lange in München und Cuypers, damals in Roermond, wurden gekrönt. Nichts kam weiter zu Stande. Die Kommission blieb, respektive wurde ergänzt. Erst 1875 (!) wurden durch die Regierung neue Schritte gethan, den Plan durchzuführen; die Herren Cuypers, Eberson, Outshoorn und Vogel wurden aufgefordert Pläne einzuliefern. Herr Outshoorn starb, von den Plänen der drei anderen Herren wurde der des Herrn Cuypers erwählt. Schreiber dieser Zeilen dachte, das alte Stadthaus und jetzige, nur während 14 Tage im Jahre benutzte Königspalais wäre gleich dem Louvre das beste Museum für Amsterdams Kunstschätze; es hieß jedoch von anderer Seite, die Beleuchtung würde alsdann immer eine mangelhafte bleiben; dagegen läßt sich natürlich, gegenüber einem völlig neuen, nach bewährtesten Museumsprinzipien eingerichteten Gebäude, nichts sagen. Das Gebäude wird das größte in Amsterdam werden und wird aus Stein, Eisen und Glas errichtet. Die Säle sollen gewölbt werden; ein Ehrensaal wird die Meisterwerke der holländischen Schule aufnehmen. Die Maße sind: 135 M. Länge, 85 M. Tiefe. Eine Bibliothek, Säle für das Münzkabinet und die Kupferstichsammlung, sowie für Studien sind darin einzurichten. Ein paar Binnenhöfe sollen Fragmente denkwürdiger und kunstwissenschaftlich wichtiger Gebäude aufnehmen. 6000 Rammpfähle sind für den Untergrund nöthig.

Herr Cuypers hat den Plan, die Bildhauerarbeiten

dafür an Ort und Stelle ausführen zu lassen, um dadurch auch in dieser Weise der einst so berühmten, jetzt so zusammengesunkenen holländischen Skulptur neuen Impuls zu geben. In ungefähr fünf Jahren soll das Gebäude fertig sein.

Die Kommission, Männer von Thatkraft und Geschmack vereinend, wird wissen, daß keine Anstrengung zu groß ist, um Holland endlich dies neue Asyl der Kunst zu schaffen: J. W. A. Jonckbloet, Joh. C. Zimmerman, Jozua van Eick, L. Beels van Heemstede, C. P. van Eghen und L. Lingeman sind darin. An ihrer Spitze steht der Bürgermeister Jhr. mr. C. J. A. den Tex, der das Glück und Verdienst hat, von seinem Bürgermeisteramte eine neue Aera für Amsterdams äußere würdigere Erscheinung datiren zu können.

Die kunsthistorische Ausstellung zu Köln.

IV.

Eine Anzahl reich geschnitzter Holzkasten gehört wohl wegen ihres vorwiegend artistischen Charakters eher in die folgende, im Kataloge mit „Kleine Plastik in Holz, Elfenbein, Wachs u. s. w." bezeichnete Abtheilung. So ein höchst interessantes, bemaltes Holzkästchen des 13. Jahrhunderts mit phantastischen Figuren in durchbrochener Arbeit auf den vertieften Feldern (Fürst von Hohenzollern), eine gothische Chatouille mit seinen Bronzebeschlägen und figürlichen Reliefs, unter denen insbesondere das des Deckels, eine sitzende Dame in Bandumschlingungen mit der Aufschrift: „Mych twingt" und ein Kavalier mit der Devise: „Mir gelingt", von origineller Wirkung sind (H. Garthe); ferner ein schrankähnlicher Kasten des Grafen Fürstenberg in verschiedenen Holzarten. Die Außenflügel desselben zeigen in eingelegter Arbeit einen phantastischen Palastbau; im Innern in pathetischer Stellung den Baumeister mit Zirkel und Winkel, umgeben von Personen in ehrerbietiger Haltung; in der Höhe auf den verschiedenen Bautheilen Steinmetzen und Maurer. Auf den Seiten des Kastens wird dieses Bild durch bewaffnete Wächter der Burg und Bauerntänze noch fortgesetzt, während die Oberfläche des Kastens eine andere Darstellung, Musikembleme in Walzwerk, trägt. Die innere Schubladeneintheilung wird durch kleine Holzreliefs mit allegorischen Figuren und Jagdscenen von liebevollster Detailausführung belebt. Schließlich muß noch einer Holztruhe von fast quadratischem Grundriß mit einem von zwei Figuren flankirten Wappen auf dem Deckel und der Geschichte des verlorenen Sohnes auf den vier Seiten mit niederländischen Kostümfiguren in der Manier des Palamedes wegen ihrer eigenartigen, plastisch abgerundeten Behandlung gedacht werden. Es reiht sich hieran eine Anzahl Holzreliefs und Statuetten von zum Theil vollendeter Technik. In Betracht kommt von den ersteren eine Anbetung der Hirten in reicher Landschaft, angeblich eine Arbeit Dürer's für den Herzog Bogislav von Pommern (C. Stein), die Erschaffung des Adam mit Anklängen an Aldegrever (C. Stein), ein heil. Hieronymus in der delikaten Ausführung der Kleinmeister (Thewalt), sowie ein Flachbild von Platzer, „Joseph von seinen Brüdern verkauft", von malerisch wirksamer Komposition (Frhr. A. v. Oppenheim). Die Kölnische Kunstschule des 14. und 15. Jahrhunderts veranschaulichen recht lebendig verschiedene Madonnenstatuetten, namentlich eine 0,55 M. hohe Jungfrau mit dem Kinde auf schlanker gothischer Konsole von hoher Anmuth der Bewegung (C. Disch). Nicht minder typisch und naiv ist eine Mutter Anna mit der das Jesuskindlein im Schooße haltenden Maria auf dem Arme in faltenreicher Gewandung (Thewalt). Für die Renaissance dürften wohl drei Buchsskulpturen, eine sitzende Madonna mit vor ihr stehendem Kinde, die Kopie der unvergleichlichen Marmorstatue des Michelangelo in der Kirche zu Brügge (C. Stein), sodann eine freie Wiedergabe der Laokoongruppe mit einzelnen Abwandelungen des antiken Vorwurfs von einem Meister des 16. Jahrhunderts (Becker, Amsterdam) und die köstlich modellirte Figur eines nackten Mannes mit in den Nacken gebogenem Haupte, an dem die rechte Hand die Sendelbinde ordnet, während die linke einen Beutel hält, aus der Schule des P. Vischer (Thewalt), am würdigsten die Vertretung übernehmen. Die Virtuosität der Kleinkunst gipfelt auch in diesem Material wiederum in einzelnen Porträtmedaillons, unter denen die des Wolf Volkra mit Wappenrevers 1527 (Milani), des Lazarus Spengler, Rathsschreiber der Stadt Nürnberg, von Joh. Teschler 1546 (Becker), die nach links sehenden Bildnisse zweier vornehm kostümirter Patrizier (Frau Baronin W. von Rothschild), vor Allem aber das flachgehaltene Profilbild des Ottmar Widemann 1527 (Milani) die höchste Stufe naturalistischer Treue und edler künstlerischer Durchführung einnehmen. Aus einer Zahl kunstreich in Buchs geschnitzter kleinerer Geräthe, wie Löffel mit Passionsdarstellungen, Messerscheiden mit figürlichen Medaillons, Reliquiarbehältern überragt alles Andere eine gothische Betnuß, von außen in der pikantesten Fischblasenmusterung, in den sich aufklappenden Hälften mit den Reliefdarstellungen der heil. Sippen und der Begegnung Joachim's und Anna's von so wunderbarer Feinheit ausgeschmückt, daß die kaum Linien großen Figuren zum lebendigsten Ausdruck gelangen (Thewalt). Die vorgeführte Elfenbeinplastik reicht hinauf bis in die ersten christlichen Jahrhunderte, aus denen insbesondere drei cylinderförmige Hostien- resp. Reliquienbehälter des Domes zu Xanten, der Abteikirche zu Werden und der Sammlung Garthe mit antikisirenden, theils mythologischen, theils biblischen Reliefdarstellungen, ein Fries mit schwebenden, rechts und

links von togirten Figuren umgebenenen Engeln, welche in einem Lorbeerkranze das Kreuzsymbol emporheben (E. Stein), namentlich aber ein Reliquienkästchen des Xantener Domes mit paneelartig vertieften, von sternverzierten Bandstreifen umgebenen, viereckigen Reliefs mit gewappneten Kämpfern in den verschiedensten Stellungen als hoch bedeutend zu vermerken sind. Verschiedene Elfenbeindeckel von Evangeliarien, die aber insgesammt in Schatten gestellt werden durch die von einer reich geschmückten getriebenen Goldblecheinfassung umrahmte Mittelplatte eines Evangelienbuches der Aebtissin Theophanu, Enkelin Otto's II. (1039), aus der Stiftskirche zu Essen mit drei übereinander befindlichen Darstellungen der Geburt, Kreuzigung und Himmelfahrt Christi und den schreibenden Evangelisten in den Ecken, veranschaulichen demnächst in Verbindung mit einzelnen Platten in Akanthusblattumrahmungen und mit Heiligenfiguren unter Rundbogenarchitektur die Kunstweise des 11., 12. und 13. Jahrhunderts. Es gehören auch hierhin drei höchst wundersame Elfenbeinkämme, der Konsekrationskamm des Erzbischofs Anno von Köln († 1075) mit phantastischen Thierreliefs (Kirche zu Siegburg) und zwei Kämme des Kölner Museums mit flachen, in der Mitte geschwungenen Handhaben, deren eine die Kreuzigung, in theilweise durchbrochener akanthusblattartiger Reliefornamentation, die andere zwei einander abgekehrte, mit Laubwerk geschmückte Nilpferde darstellt. Von der Grenze des 14. Jahrhunderts bis in die Hälfte des 15. hinein finden wir dann in den mannigfachsten Formen und Abstufungen der künstlerischen Ausführung jene Diptychen und Triptychen ausgestellt, welche, ähnlich wie die Grubenschmelzarbeiten, eines der vielverbreitetsten und hochberühmtesten Erzeugnisse des mittelalterlichen Kunstmarktes der Rheinmetropole abgaben. Die plastischen Darstellungen sind fast immer dieselben und mit Vorliebe aus dem Leben Christi und Mariä gegriffen; die Behandlung, namentlich in Bezug auf einzelne Darstellungen, so typisch wie die der russischen Bronzereliquiare, in welchen bis auf den heutigen Tag die Formen eines starren Byzantinismus immer wieder fort reproducirt worden. Es mögen daher hier auch nur wegen der ausnahmsweise feinen Durchführung ein viertheiliges Zuschlagaltärchen mit Heiligenfiguren unter gothischen Baldachinen zu beiden Seiten einer schlanken Madonnenstatuette (Frhr. A. v. Oppenheim) und zwei Triptychen, das eine mit einer doppelten Reihe von Darstellungen aus der Leidensgeschichte des Herrn unter von zarten Säulen getragenen Laubbaldachinen (Gen. v. Niesewand), das andere mit ähnlichen Reliefs, in eine Holzumrahmung eingelassen und von Maaßwerklisenen mit bunt miniirten Apostelfiguren unterbrochen (Becker, Amsterdam), verzeichnet werden. Die originellste und zugleich künstlerisch bedeutsamste Leistung auf diesem Gebiete der religiösen Kunst ist aber unstreitig ein bereits dem 15. Jahrhundert angehörendes Votivaltärchen in zweiflügeligem Holzgehäuse, das eine zierlich bemalte, von vergoldetem Metallrankenwerk bekrönte Elfenbeingruppe mit der heil. Familie einschließt, vor der links ein Bischof kniet, den die herabhängenden Wappenschildchen als Georg II. von Herrn-Chiemsee bezeichnen (Fürst von Hohenzollern). Zwei vortreffliche Elfenbeinkruzifixe, das eine den Gekreuzigten in van Dyck'scher Behandlung (Steinmeyer), das andere denselben in der Auffassung des D. da Volterra (Flammersheim) wiedergebend, vertreten dann endlich zusammt einem Kreuzbilde in Buchs, von gleich vollendeter Arbeit und dem Saché zugeschrieben (E. Stein), die letzten Ausläufe der Renaissance. Fast in demselben engen Formenkreise der Diptychen und Zuschlagaltärchen bewegen sich die Gestaltungen der mittelalterlichen Profankunst, wie wir sie als Minneapotheosen an den gleichzeitigen Geräthen wahrnehmen. Als Typen derselben figuriren in der Kölner Ausstellung ein konvexes Relief mit einem Minneturnier (Frhr. A. v. Oppenheim), eine Spiegelrückseite mit Liebespaar (v. Frankenberg, Münster), vornehmlich aber aus der Kirche von St. Ursula in Köln ein Schmuckkästchen mit dreizehn verschiedenen köstlich naiven und sinnigen Episoden aus einem Minnegedicht, die in ihrem Zusammenhange einen Liebesroman zum Abschluß bringen. Die reizvolle Behandlung der Figuren und die gothischen Silberbeschläge mit Lilienausläufen, welche das seltene Schaustück garniren, weisen auf den Schluß des 14. Jahrhunderts hin. Den Durchbruch des von der Schablone sich befreienden schaffenden Gedankens in Verbindung mit dem hoch entwickelten Formenverständniß der Renaissance verkörpern dann recht lebendig die Statuette einer Venus Anadyomene in Gestalt einer wunderhübschen Niederländerin mit elegantem Kopfputz ohne jegliche klassische Prätension (Becker, Amsterdam) und die Elfenbeinreliefs mehrerer Trinkbecher, unter denen insbesondere eine Silberkanne des Herrn Felix von Leipzig mit einem entzückenden Kinderfries hervorzuheben ist. Auch ein Reitergefecht auf einem ähnlichen Becher des Grafen Fürstenberg mit Kostümfiguren aus dem Schlusse des 17. Jahrhunderts in bewegtester Aktion ist eine höchst bemerkenswerthe Arbeit. Endlich zeigen einzelne kleinere Geräthe, wie beispielsweise zwei Besteckgriffe mit Kindergruppen (Graf von Fürstenberg) und ein Messerheft mit Venus und Amor (Milani) reizende künstlerische Motive. Die kleine Plastik in anderem Material als Holz und Elfenbein ist schwach vertreten und soll aus dem Vorhandenen nur ein Wachsmedaillon des Andreas Imhof, das Vollbild desselben in sprechendster Naturwahrheit wiedergebend, (Milani) hier nicht unerwähnt bleiben. Th.

(Fortsetzung folgt.)

Kunstliteratur.

Michelangelo in Rom 1508—1512 von Anton Springer. Leipzig, Verlag von S. Hirzel, 1875. 8. 73 S.

Neben Lionardo da Vinci hat Michelangelo Buonarroti in der Kunstgeschichte bisher das traurige Schicksal gehabt, in seinen Werken mehr angestaunt als studirt zu werden. Ein phantastisches Gewebe früh entstandener Mythen hat nicht wenig dazu beigetragen, das Wunderbare in seinen Kunstgebilden in den Bereich des Unbegreiflichen zu erheben, und die Biographen haben leider in dieser Romantik ein der Lösung ihrer Aufgabe gar willkommenes Moment erkannt, was wieder die Thatsache zur Folge hatte, daß die kunstwissenschaftliche Kritik, diese hoffnungsvolle Muse des neunzehnten Jahrhunderts, mit ihrem unanfechtbaren Privilegium, das Verständniß der Kunstwerke zu erschließen, gerade an den höchsten Problemen stumm vorüber gehen mußte.

Das „quarto centenario" Michelangelo's hatte uns mit der Publikation der Briefe des Meisters beglückt, wie sie von dem rühmlich bekannten Gaetano Milanesi zusammengestellt und kommentirt worden waren. Aurelio Gotti, florentinischer Galeriedirektor, brachte eine neue Künstlerbiographie auf den Büchermarkt, ein Produkt, an dem ohne Frage die eingestreuten Auszüge aus sonst unzugänglichen Dokumenten von Bedeutung sind. Aber eine wahrhaft wissenschaftliche Verwerthung der Materialien ist auch hier der deutschen Forschung vorbehalten geblieben. Prof. Springer hat in der angeführten Schrift aus dem vorliegenden Material Thatsachen zur Geltung gebracht, welche die bisherige Auffassung von Michelangelo nicht allein wesentlich modificiren, sondern auch des Meisters künstlerischen Entwickelungsgang zum ersten Male logisch entwickeln. Es ist hier nicht der Ort, den schlagenden Nachweisen nachzugehen, welchen gegenüber ein ganze Bogen durchgehender Histörchen- und Anekdotenkram der Biographen von Condivi und Vasari bis auf Grimm und Gotti in's Wasser fällt. Die Springer'sche Schrift hat sich zur Aufgabe gestellt, die Irrgänge der bisherigen Darstellungen in der Entstehungsgeschichte des Grabmals Julius' II. und der sixtinischen Deckenfresken klarzulegen, und an deren Stelle auf Grund überraschender, durch geistreiche Kombinationen ermittelter, chronologischer Thatsachen in großen Zügen ein klar abgerundetes Bild des Lebens- und inneren Entwickelungsganges des Meisters auf der Höhe seines Wirkens zu entwerfen, ein Bild, das für die Zukunft kunstkritischer Darstellungen maaßgebenden Werth beanspruchen muß. Nach Springer's Ausführungen ist der Entwurf für das Grabmal Julius' II. vom Jahre 1513 der großartigere gewesen, welche Bedeutung früher dem von Condivi beschriebenen gegeben wurde, wobei wir gelegentlich bemerken wollen, daß die in den Uffizien befindliche, dem Michelangelo zugeschriebene Handzeichnung, von d'Agincourt zuerst und neuerdings wieder im „Album Michelangiolesco" publicirt, für eine grobe Fälschung zu gelten hat. In den daselbst eingezeichneten Figuren erkennt man bei genauerem Zusehen Formen, die von der Manier Michelangelo's durchaus nichts, wohl aber sehr viel von der süßen und zärtlichen Eleganz eines Parmigianino an sich haben, während die Handfertigkeit auf ein Talent untergeordneten Ranges hinweist.

Unmittelbar vor den großen Entwurf dieses Grabmals setzt Springer die Vollendung der sixtinischen Deckenfresken, „welche sonach geradezu in den Mittelpunkt der Kunstthätigkeit Michelangelo's rücken und sich grundlegend und bestimmend auch für seine Arbeiten auf dem Gebiete der Plastik erweisen" (S. 25). Bisher hat sich bekanntlich die beschreibende Literatur wesentlich auf Berichterstattung des Wunders beschränkt, Michelangelo habe das alles in 20 Monaten, vom 18. Mai 1508 an, fertig bekommen. Aus der Briefliteratur geht indessen klar hervor, daß bereits 1506 der Plan zu den gedachten Fresken existirte, wonach es nicht an Zeit zur Anfertigung von Entwürfen fehlen konnte. Als der Künstler im Januar 1511 neue Kartons für die Malereien in der sixtinischen Kapelle zu entwerfen begann, waren die Felder oberhalb der Wölbung — nämlich die historischen Kompositionen von der Schöpfung des Lichtes bis zur Trunkenheit Mosis — „beinah fertig"; — die zehn Medaillons zwischen den architektonischen Figuren mit Darstellungen aus den Büchern der Könige befinden sich heutigen Tages noch im Zustand von Entwürfen, in deren Mehrzahl noch nicht einmal eine klare Vorstellung Ausdruck gewonnen hat. Nach den Ausführungen Springer's führte Michelangelo die Fresken über und zwischen den Fensterbogen, desgleichen in den Lunetten und Zwickeln in den Jahren 1511 und 1512 aus, und aus eben dieser Zeit lesen wir in seinen Briefen die nachdrücklichsten Klagen über die Last der Arbeit. Das läßt sich leicht begreifen, wenn man bedenkt, daß die zur Bemalung erübrigende Fläche um etwa das Vierfache das zuvor Geleistete übertrifft. In den Kompositionen der Propheten, Sibyllen und Vorfahren Christi — eine Bezeichnung, die wir schon wegen der Namensbeischriften gern beibehalten möchten — haben wir also die Arbeiten zu erkennen, welche den Meister zuletzt beschäftigten, und diese Auffassung bestätigte sich uns bei genauer Untersuchung der Fresken an Ort und Stelle.

Vor zwei Jahren wurde die Decke im Interesse technischer Fragen sorgfältig von einem Engländer untersucht. Als Resultat ergab sich, daß die biblischen Geschichtsdarstellungen in den Mittelfeldern, weit zahlreicher mit Nähten im Kalkbewurf durchsetzt, langsamer gemalt sind. So hat die Gestalt Adam's in der Er-

schaffung des Menschen allein drei Nahtumsäumungen. Wenn aber behauptet wird, erst in der Nähe könne man Michelangelo's Deckenfresken recht genießen, so beruht das auf Irrthum. Vielmehr ist sowohl die zeichnerische, als auch die koloristische Durchführung — mit alleiniger Ausnahme der zuerst gemalten Sündfluth — so durchaus auf die Wirkung in der Ferne berechnet, daß eine größere Annäherung selbst dem Forscher keine Vortheile gewährt.

Von besonderem Interesse, weil ganz dem gewaltsamen Genius Michelangelo's angemessen, erscheint uns die Weise, in der der Künstler mit der die figürlichen Darstellungen einschließenden ornamentalen Architektur verfuhr. Es ist uns kein Freskencyklus bekannt, in dessen Anordnung bei näherem Zusehen so starke Unregelmäßigkeiten unterliefen wie hier. Wahrscheinlich hat das Bild des Jonas über dem jüngsten Gericht, unter den 1511 und 1512 gemalten Bildern, für das früheste zu gelten. Die ungeschlachte Hünenhaftigkeit seiner Körperproportionen ist im Jeremias und der Sibylla Libica gemildert, im Daniel und der Persica noch mehr reducirt, aber erst im Ezechiel und der Cumäa ist eine Proportionsnorm gefunden, die bis zum Schlußbild des Zacharias an der Eingangswand beibehalten bleibt. Eine ähnliche Unregelmäßigkeit offenbart sich in den Gurten der zwischengestellten Spitzbogen. Wo diese zu hoch hinaufgespannt sind, malt der Künstler die darüber gestellten Widderschädel zur Raumgewinnung als durchgestoßene Fragmente. — Es sei uns verstattet, hier eine Hypothese über die Art der Arbeit aufzustellen. Im Jahre 1501 hatte Michelangelo die Riesenstatue des David auszuführen begonnen. Wie groß auch die Schwierigkeiten der Ausführung waren, Michelangelo konnte sich doch nicht entschließen, ein Gypsmodell anzufertigen, sondern arbeitete zu aller Welt Erstaunen nach einem kleinen Wachsmodell, ein Verfahren, dem er notorisch in seinen plastischen Arbeiten treu geblieben ist. Nun sprechen zwar die authentischen Berichte über die sixtinischen Deckenfresken von „Kartons". Aber es scheint uns schwer glaublich, daß der allein arbeitende Meister hier von einem Princip abgewichen sei, das sich ihm bei viel schwierigeren plastischen Problemen glänzend bewährt hatte. Wir möchten danach unter „Kartons" hier in uneigentlichem Sinne genau ausgeführte Zeichnungen verstehen, wie sie in verschiedenen Sammlungen von Handzeichnungen noch erhalten sind, mögen immerhin auch die wenigsten derselben auf Echtheit Anspruch haben. Jedenfalls liegt in den eben erwähnten Unregelmäßigkeiten im Arrangement ein der Hypothese günstiges Moment.

Daß von der beklagten Humorlosigkeit des gigantesken Stiles unsres Meisters doch auch Ausnahmen zu verzeichnen sind, das beweisen einzelne Motive in den Vorfahren Christi. So hat der Künstler dem grau in grau gemalten Puttenpaar zur Linken des Jeremias mit wirkungsvoller Täuschung den Charakter von Skulpturfragmenten aufgeprägt. Ebenso ist das darüber liegende Gebälk nur scheinbar eine Ruine. Die zahlreichen Risse, welche sich sonst im Kalkbewurf zeigen, sind die Folge eines Erdbebens in der Mitte des vorigen Jahrhunderts. Erheblichen Schaden hat dabei bloß eine architektonische Figur erlitten, von welcher nur der Kopf noch vorhanden ist. Die Meinung, die Deckenfresken hätten eine spätere Uebermalung erfahren, ist durchaus unbegründet. Das Kolorit hat freilich so gut wie keine Verwandtschaft mit dem des früheren Tafelbildes in Florenz. Wahl und Zusammenstellung der Farben erinnern uns vielmehr an die von Pier di Cosimo ausgehende, in Andrea del Sarto gipfelnde Schule; wohl möglich, daß Michelangelo durch einen seiner florentinischen Gehilfen, etwa durch Granacci, in diese Bahn kam. In jedem Falle ist das Kolorit in der Gewandung des Zacharias eine der hervorragendsten Leistungen, welche in der Malweise dieser Richtung zur Ausführung gekommen ist. **Jean Paul Richter.**

Kunsthandel.

* **Von der photographischen Publikation über Olympia** ist die erste, kaum in weiteren Kreisen bekannt gewordene Auflage bereits vergriffen, und es erscheint demnächst (bei Wasmuth in Berlin) eine zweite wohlfeilere Ausgabe, deren Tafeln nicht in Photographie, sondern in Lichtdruck ausgeführt sein werden. Es werden der Tafeln neun weniger sein, da die Ansichten von Olympia wegfallen. Auch der Text erhält einige Veränderungen.

* **Ueber die altorientalischen Teppichmuster**, welche seit einigen Jahren von unserer Teppichindustrie in so ausgedehntem Maße und mit solchem Erfolg studirt und verwendet werden, bereitet Dir. Julius Lessing in Berlin (im Verlage von Wasmuth daselbst) eine Publikation vor, welche 30 Tafeln in reichster Polychromie, gedruckt von Loeillot in Berlin, umfassen und in seinem textlichen Theile eine Geschichte der orientalischen Teppichweberei darbieten wird. Das gewiß von wissenschaftlicher wie von kunstgewerblicher Seite mit demselben Interesse zu begrüßende Unternehmen wird mit Unterstützung des preußischen Handelsministeriums in's Werk gesetzt.

Sammlungen und Ausstellungen.

Kunstgewerbe-Ausstellung in Amsterdam 1877. Die Sektion Amsterdam des Vereins für Förderung des Gewerbfleißes in den Niederlanden (Vereeniging tot Bevordering van Fabriek- en Handwerksnijverheid in Nederland) beabsichtigt im Jahre 1877, bei Gelegenheit der allgemeinen Versammlung zur Feier des fünfundzwanzigjährigen Bestehens des Vereins, in Amsterdam eine Ausstellung zu veranstalten und hat für dieselbe das nachstehende Programm aufgestellt:

I. Ausstellung von Erzeugnissen der niederländischen Kunst-Industrie.

§ 1. Die Ausstellung hat den Zweck, die Anwendung der Kunst auf das Gewerbe zu zeigen mit besonderem Augenmerk auf die Bedürfnisse der heutigen Industrie der Niederlande. Zur Erhöhung des Nutzens der Ausstellung und um Gelegenheit zu Vergleichen zu geben, soll damit verbunden werden:

1) eine Ausstellung älterer kunstgewerblicher Arbeiten, welche entweder wegen ihrer künstlerischen Form oder wegen ihrer eigenartigen Ornamentation Beachtung verdienen;

2) eine internationale Konkurrenz, deren nähere Bestimmungen die zweite Abtheilung des Programms enthält.

§ 2. Für die zur Ausstellung kommenden Gegenstände sind folgende elf Gruppen angenommen worden:

I. Die Kunst in ihrer Anwendung auf den Schmuck der Gebäude. Zeichnungen und Modelle. Aeußerer Schmuck von Gebäuden, freien Plätzen, Gärten und Friedhöfen. Ornamentale Bildnerei in Stein, Holz ꝛc. Zimmerwandarbeit. Anstreicher- und Stukkaturarbeit. Kaminverkleidungen. Guß- und Schmiedeeisen, Blei-, Zink- und andere Metallarbeiten. Ziegel- und Terracotta-Ornamente. Glasmalerei und Glasätzung.

II. Die Kunst in ihrer Anwendung auf die innere Ausstattung des Hauses. Zeichnungen und Modelle. Tapeten. Tapezierarbeit, Möbelstoffe, Fenstervorhänge. Möbel, Oefen, Spiegel- und Bilderrahmen u. s. w.

III. Die Kunst in ihrer Anwendung bei der Bearbeitung unedler Metalle. Zeichnungen und Modelle. Kleinere Metallarbeiten zum Gebrauch oder zum Schmuck u. s. w.

IV. Die Kunst in ihrer Anwendung bei der Bearbeitung edler Metalle und Steine. Zeichnungen und Modelle. Gold- und Silberschmiedarbeit. Juwelierarbeit. Bearbeitete Edel- und Halbedelsteine u. s. w.

V. Die Kunst in ihrer Anwendung auf Glas und Thon. Zeichnungen und Modelle. Ordinäre und feine Thonarbeiten. Porzellan. Feines Glas. Goldschmied- und Maleremail u. s. w.

VI. Die Kunst in ihrer Anwendung auf Kleiderstoffe u. s. w. Zeichnungen und Modelle. Gewebe aller Art. Spitzen und Posamentwerk.

VII. Die Kunst in ihrer Anwendung auf Transportmittel. Zeichnungen und Modelle. Wagen. Schlitten. Reitzeuge. Schiffe. Kähne u. s. w.

VIII. Die Kunst in ihrer Anwendung auf kleinere Gebrauchsgegenstände aller Art. Zeichnungen und Modelle. Schuß- und blanke Waffen, Bestecke, Fächer, Galanterie, Kunstblumen, Buchbinder-, Porteseuille- und Kartonnagearbeiten.

IX. Graphische Künste. Buchdruck, Lettern- und Ornamentenschnitt, Kupferstich, Holzschnitt, Lithographie, Photographie, Lichtdruck u. s. w.

X. Die Kunst in ihrer Anwendung auf weibliche Arbeiten.

XI. Mittel zur Verbreitung des Kunstsinnes und Stilgefühls. Berichte und Ausweise von Zeichenschulen, Kunstmuseen, Kunstvereinen u. s. w. Lehrmittel, Zeichenvorlagen, Modelle u. s. w.

§ 3. Die Ausstellung soll während der Monate Juni, Juli und August 1877 in dem Industriepalast (Paleis voor Volksvlijt) zu Amsterdam abgehalten werden. Die Ausstellungskommission behält sich das Recht vor die Dauer der Ausstellung um höchstens einen Monat auszudehnen.

§ 4. Platzanmeldungen müssen so bald als möglich eingeschickt werden, zu welchem Zwecke die Formulare von der Ausstellungskommission bezogen werden können. Der äußerste Termin für die Annahme solcher Anmeldungen ist der 1. November 1876 und dieselben müssen außer Namen und Adresse des Anmeldenden enthalten: 1) ein Verzeichniß der auszustellenden Gegenstände, 2) Angabe der Gruppe, in welche der Einsender dieselben aufgenommen zu sehen wünscht (wodurch aber die Kommission nicht gebunden ist), 3) das Raumbedürfniß: Länge, Breite und Höhe der Objekte, welche frei oder auf Tischen aufgestellt werden sollen; Breite und Höhe der Gegenstände, welche an der Wand aufgehängt werden müssen.

§ 5. Die Ausstellungskommission hat das Recht, Anmeldungen von Gegenständen zurückzuweisen, welche nach ihrer Ansicht nicht dem Zweck der Ausstellung entsprechen würden. Gegenstände, welche erst nach ihrer Einsendung als ungeeignet erkannt werden sollten, werden zurückgeschickt.

Bei etwa nothwendigen Platzreduktionen wird sich die Kommission vor Allem von dem Hauptzweck der Ausstellung leiten lassen.

§ 6. Die Aussteller haben keinen Platzzins zu entrichten. Die Sorge für die Bewachung übernimmt die Kommission, ohne jedoch für möglichen Schaden ersatzpflichtig zu sein; Gegenstände, deren Werth angegeben ist, werden durch die Kommission gegen Feuersgefahr versichert.

§ 7. Die Ausstellungsgegenstände sind in geeigneter Verpackung frachtfrei und begleitet von einem Inhaltsverzeichnisse der Kisten oder Kolli auf eigenem Formulare an die Kommission einzusenden in der Zeit vom 21. Mai bis 5. Juni 1877. Die Aufstellung erfolgt durch die Kommission oder im Einvernehmen mit derselben, ebenso die Verpackung nach Schluß der Ausstellung, wobei die Kommission für allfälligen Schaden nicht verantwortlich ist. Die Kosten der Verpackung werden dem Aussteller in Rechnung gebracht.

§ 8. Die Aussteller dürfen an ihren Gegenständen die Verkaufspreise anbringen, und sind in diesem Falle gehalten, alle während der Ausstellung eingehenden Bestellungen zu dem angegebenen Preise auszuführen. Verkäufe und Bestellungen auf Ausstellungsgegenstände können nur durch die Kommission ermittelt werden. Vor Schluß der Ausstellung darf kein Ausstellungsgegenstand zurückgezogen werden.

§ 9. Um den Ausstellungskatalog rechtzeitig erscheinen lassen zu können, ersucht die Kommission um baldige Einsendung einer kurzen fachlichen Beschreibung der auszustellenden Gegenstände; zu welchem Zweck eigene Formulare ausgegeben werden.

§ 10. Den Einsendern von Objekten (irgend welcher Gruppen), welche in hervorragender Weise dem Zwecke der Ausstellung entsprechen, sollen Auszeichnungen zuerkannt werden, und zwar goldene, silberne und Bronze-Medaillen und ehrenvolle Erwähnungen, von welchen Auszeichnungen auch diejenigen niederländischen Einsender nicht ausgeschlossen sind, welche als Theilnehmer an der internationalen Konkurrenz keinen Preis erringen sollten.

§ 11. Die Beurtheilung der niederländischen Einsendungen erfolgt durch eine von der Kommission ernannte aus neun Inländern bestehende Jury.

§ 12. Die Kommission beabsichtigt eine gewisse Anzahl von Ausstellungsobjekten anzukaufen, um dieselben nach erhaltener Genehmigung zu verloosen. Aussteller, welche ihre Gegenstände zu solchem Zwecke nicht verkauft zu sehen wünschen, müssen dies schon bei der Einsendung erklären.

§ 13. Ueber die Zeit der Oeffnung, die Eintrittspreise u. s. w. werden besondere Verfügungen ergehen. Aussteller erhalten von der Kommission eine Legitimation, welche ihnen freien Eintritt sichert.

II. Internationale Konkurrenz.

§ 14. Die Kommission eröffnet eine auf sämmtliche in der ersten Abtheilung aufgezählte Gruppen sich erstreckende Konkurrenz, zu welcher in- und ausländische Fabrikanten und Kunsthandwerker eingeladen werden. Kopien bereits vorhandener Kunstwerke sind von der Bewerbung ausgeschlossen.

§ 15. Die Beurtheilung der zu der internationalen Konkurrenz eingesandten Objekte erfolgt durch eine internationale Jury, deren Mitglieder durch die Kommission aus Fachmännerkreisen in der Art ausgewählt werden, daß jeder an der Konkurrenz theilnehmende europäische Staat durch zwei Mitglieder in der Jury vertreten sein soll. Das Namenverzeichniß wird in den vornehmsten in- und ausländischen Zeitungen veröffentlicht werden.

Die Jury ertheilt denjenigen Objekten den Preis, an welchen Zweckmäßigkeit und künstlerische Schönheit sich am vollkommensten vereinigt finden.

§ 16. Für jede der in § 18 aufgezählten Preisaufgaben wird ein erster Preis (goldene Medaille) und ein zweiter Preis (silberne Medaille) ausgesetzt. Diese Medaillen werden mit dem Stempel der „Vereeniging tot bevordering van Fabrieken Handwerksnijverheid in Nederland“ geprägt.

Anstatt solcher Medaillen können auch die Preise in Geldwerth ausgezahlt werden, worüber in § 18 das Nähere.

§ 17. Die Preise werden nur in dem Falle nicht ertheilt, daß die internationale Jury keines der eingesandten Objekte dieser Auszeichnung würdig finden sollte.

Die gekrönten Gegenstände bleiben Eigenthum der Einsender.

§ 18. Die internationalen Preisaufgaben in der Gesammtzahl von 25 sind über die in § 2 namhaft gemachten Gruppen folgendermaßen vertheilt:

Gruppe I. Die Kunst in ihrer Anwendung auf den Schmuck der Gebäude.

Preisaufgabe Nr. 1. Ein kleiner metallener Springbrunnen mit Becken auf einer Basis (vollständig zum Auf-

stellen fertig gemacht), als auf allen Seiten freistehende Zierde eines kleinen Gartens. Die Höhe darf mit der etwaigen dekorativen Bekrönung, doch ohne das Wasserwerk 2½ Meter nicht übersteigen. Preise: 1000 und 300 Gulden.

Preisaufgabe Nr. 2. Ein Kaminmantel nebst Umgebung für eine kleine Bibliothek. Nur der Kaminmantel muß ausgeführt sein, das Uebrige kann in Skizzen, ein Fünftel der natürlichen Größe, eingeschickt werden. Preise: 500 und 200 Gulden.

Preisaufgabe Nr. 3. Ein Gaskandelaber mit vier bis zwölf Flammen für einen freien Platz. Preise: 500 und 200 Gulden.

Preisaufgabe Nr. 4. Eine Jardinière in Terracotta ausgeführt, zur Dekorirung eines Gartens. Preise: 300 und 100 Gulden.

Gruppe II. Die Kunst in ihrer Anwendung auf die innere Ausstattung des Hauses.

Preisaufgabe Nr. 5. Eine Speisezimmereinrichtung, bestehend aus Kredenz oder Buffet, Sesseln, Speisetisch zc. für ein Zimmer von 6—8 Meter Größe. Die Kredenz und ein Sessel müssen ausgeführt sein, für das Uebrige genügt eine Zeichnung mit Details in natürlicher Größe; eine Skizze der Wand für das Buffet ist erwünscht, aber nicht nothwendig. Ebenso steht es dem Einsender frei, das Buffet mit altem und neuem Geschirr zc. zu dekoriren oder nicht, was natürlich auf die Beurtheilung keinen Einfluß hat. Preise: 1000 und 300 Gulden.

Preisaufgabe Nr. 6. Ein ganz oder theilweise vergoldeter Spiegelrahmen nebst dazu gehörigem Untersatzmöbel, als Schränkchen, Guéridon, Jardinière oder dergleichen (nur kein Kamin) für einen kleinen Salon. Aeußerste Glasbreite des Spiegels 1,25 Meter. Preise: 500 und 200 Gulden.

Preisaufgabe Nr. 7. Ein Wohnzimmerteppich, äußerste Größe 40 Meter. Preise: 500 und 200 Gulden.

Gruppe III. Die Kunst in ihrer Anwendung bei der Bearbeitung unedler Metalle.

Preisaufgabe Nr. 8. Ein Kronleuchter zu höchstens 30 Kerzen für einen kleinen Salon. Preise: 500 und 200 Gulden.

Preisaufgabe Nr. 9. Eine emaillirte Schreibtischgarnitur. Preise: 500 und 200 Gulden.

Gruppe IV. Die Kunst in ihrer Anwendung bei der Bearbeitung edler Metalle und Steine.

Preisaufgabe Nr. 10. Ein einfacher Tafelaufsatz, silbern oder von vergoldetem Silber, mit oder ohne Email, Glas oder Faïence, zur Aufnahme von Blumen und Früchten auf einer Tafel für 20 bis 30 Personen. Preise: 1000 und 300 Gulden.

Preisaufgabe Nr. 11. Ein Ehrenbecher von Silber, vergoldetem Silber oder Gold, mit oder ohne Email. Preise: 500 und 200 Gulden.

Preisaufgabe Nr. 12. Eine goldene Damengarnitur mit oder ohne Email, Edel- oder Halbedelsteine. Preise: 500 und 200 Gulden.

Gruppe V. Die Kunst in ihrer Anwendung auf Glas und Thon.

Preisaufgabe Nr. 13. Eine Vase von Porzellan, Faïence oder Glas mit Piedestal, zur Dekorirung eines Vestibüls; das Ganze nicht höher als zwei Meter. Preise: 500 und 200 Gulden.

Preisaufgabe Nr. 14. Ein einfaches Speiseservice für zwölf Personen, dessen Hauptbestandtheile ausgeführt sein müssen. Preise: 300 und 100 Gulden.

Gruppe VI. Die Kunst in ihrer Anwendung auf Kleiderstoffe zc.

Preisaufgabe Nr. 15. Ein damastenes Tischtuch nebst Tellertüchern. Preise: 300 und 100 Gulden.

Preisaufgabe Nr. 16. Kretone oder andere bedruckte Stoffe für das Mobiliar eines kleinen Zimmers. Preise: 500 und 200 Gulden.

Gruppe VII. Die Kunst in ihrer Anwendung auf Transportmittel.

Preisaufgabe Nr. 17. Ein Jagdschlitten. Preise: 300 und 100 Gulden.

Gruppe VIII. Die Kunst in ihrer Anwendung auf kleinere Gebrauchsgegenstände aller Art.

Preisaufgabe Nr. 18. Ein Ledereinband für ein Kupferwerk kunstindustriellen Inhalts. Preise: 200 und 100 Gulden.

Preisaufgabe Nr. 19. Ein kleines Schmuckkästchen. Preise: 300 und 100 Gulden.

Gruppe IX. Graphische Künste.

Preisaufgabe Nr. 20. Ein Ehrendiplom für die prämiirten Theilnehmer an dieser Konkurrenz. Der Wortlaut dieses Diploms ist der folgende:

VEREENIGING

TOT BEVORDERING VAN

FABRIEK- EN HANDWERKS-NIJVERHEID IN NEDERLAND.

Tentoonstelling van Kunst, toegepast op Nijverheid.

TE AMSTERDAM

1877.

INTERNATIONALE WEDSTRIJD.

De Internationale Jury heeft aan

....

GOUDEN / ZILVERNEN MÉDAILLE (MÉDAILLE D'OR / D'ARGENT) toegekend.

De President der Regelings-Commissie:

De President der Internationale Jury:

....

Die Kommission behält sich das Recht vor, den gekrönten Entwurf für den gedachten Zweck ausführen zu lassen.

Für eine Zeichnung mit Reproduktion werden als erster Preis 500 und als zweiter Preis 200 Gulden ausgesetzt; für eine Zeichnung allein als erster Preis 300, als zweiter 100 Gulden.

Auch wird man sich mit derjenigen Anstalt, aus welcher die mit dem ersten Preise bedachte Reproduktion hervorgegangen ist, wegen der Lieferung der zu vertheilenden Exemplare in's Einvernehmen setzen.

Gruppe X. Die Kunst in ihrer Anwendung auf weibliche Arbeiten.

Preisaufgabe Nr. 21. Eine gestickte Decke in farbiger Applikationsarbeit für einen kleinen Sophatisch, nebst der Originalskizze. Preise: 200 und 100 Gulden.

Preisaufgabe Nr. 22. Ein Ueberzug für einen niedrigen ganz tapezierten Salonsessel, nebst der Originalskizze. Preise: 200 und 100 Gulden.

Gruppe XI. Mittel zur Verbreitung des Kunstsinnes und Stilgefühls.

Preisaufgabe Nr. 23. Die Anfangsgründe des Ornaments. Eine Reihe von Zeichenvorlagen, als Leitfaden für den Lehrer bei dem elementaren Zeichenunterricht an niederen und Volksschulen: systematisch geordnete Formen aus graden und gebogenen Linien und deren einfachste Anwendung zum Zwecke der Ornamentation.

Das ganze Werk soll mindestens 100 Tafeln in Folio mit erläuterndem Texte umfassen; für die Ausstellung genügt die Hälfte der Tafeln nebst Angabe des Inhaltes der übrigen. Zu dieser Konkurrenz werden auch bereits existirende, innerhalb der letzten drei Jahre erschienene Werke zugelassen, können jedoch den ersten Preis nur für den Fall erhalten, daß keine ausdrücklich für diese Konkurrenz unternommene Arbeit desselben würdig erkannt werden sollte. Preise: 500 und 250 Gulden.

Preisaufgabe Nr. 24. Das Studium des Ornaments. Eine Serie von Zeichenvorlagen für das Flachornament auf dem Gebiete der textilen Kunst, Intarsia, Niello, Mosaik, Aetz- und Gravirkunst zc., aus einer sehr beschränkten Zahl von Stilperioden, deren Auswahl dem Einsender überlassen bleibt, und mit besonderer Rücksicht auf die Bedürfnisse der Kunstindustrie.

Das ganze Werk soll aus mindestens 100 Tafeln in Groß-Folio, zum Theil in Farben bestehen; für die Ausstellung genügt der dritte Theil der Tafeln nebst Angabe des Inhalts der übrigen. Zu dieser Konkurrenz werden auch bereits existirende, innerhalb der letzten drei Jahre erschienene Werke zugelassen, können jedoch den ersten Preis nur für den Fall erhalten, daß keine ausdrücklich für diese Konkurrenz unternommene Arbeit desselben würdig erkannt werden sollte. Preise: 1000 und 500 Gulden

Preisaufgabe Nr. 25. Vorlagen für das Kunstgewerbe. Eine Sammlung nachahmenswerther Erzeugnisse der besten Perioden der Geschichte der technischen Künste, mit vorzüglicher Berücksichtigung des Profils, in sehr großem Maßstabe und, wo es nöthig, in Farben, geeignet für Zeichenvorlagen und als Wandschmuck in Schulen und gleichzeitig für die praktische Anwendung in den Werkstätten.

Das ganze Werk muß mindestens 100 Tafeln umfassen; für die Ausstellung genügt der dritte Theil nebst Angabe des Inhalts der übrigen. Zu dieser Konkurrenz werden auch bereits existirende, innerhalb der letzten drei Jahre erschienene Werke zugelassen, können jedoch den ersten Preis nur für den Fall erhalten, daß keine ausdrücklich für diese Konkurrenz unternommene Arbeit desselben würdig erkannt werden sollte. Preise: 1000 und 500 Gulden.

§ 19. Mit Ausnahme der Bestimmungen in den §§ 4, 5, 10 und 11 hat der Inhalt der ersten Abtheilung dieses Programms auch für die Theilnehmer an der internationalen Konkurrenz Giltigkeit.

§ 20. Die Anmeldung zur Theilnahme an der internationalen Konkurrenz hat spätestens bis zum 1. November 1876 zu erfolgen.

Zeitschriften.

Kunst und Gewerbe. No. 41. 42.

Die Berathungen deutscher Künstler und Kunstindustrieller in München.

Journal des beaux-arts. No. 19.

Les peintures murales de l'hôtel de ville de Courtrai. — Les miettes du salon d'Anvers, von A. Schoy. — Collection de poortere à Bruges. — Vente d'antiquités à Cologne.

The Academy. No. 233.

Viollet-Le-Duc, how to build a house, von G. G. Scott. — Attavante, miniaturist of Florence, and his principal works, von J. W. Bradley. — Christian antiquities at Rome, von C. J. Hemans.

L'Art. No. 95.

Quelques mots sur la situation de l'art en France, von E. Véron. (Mit Abbild.) — Lettre d'Angleterre. — L'art et l'industrie de l'Allemagne à l'exposition de Munich, von Ch. v. Weber. — L'église de l'ancienne abbaye de Villers.

Inserate.

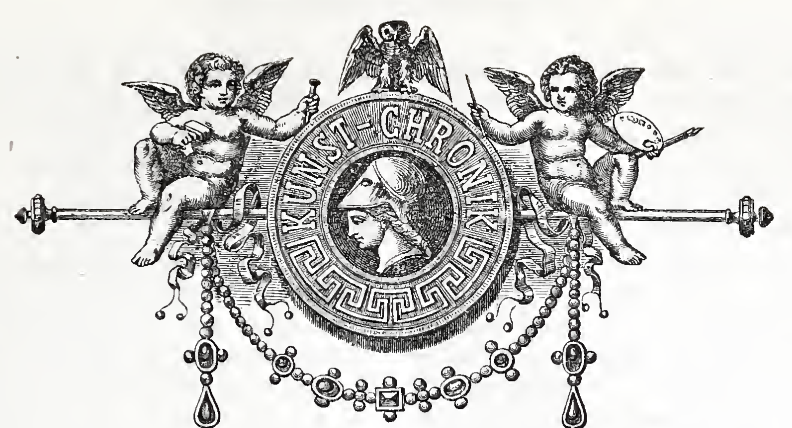
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XII. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

10. November



Nr. 5.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1876.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die kunsthistorische Ausstellung zu Köln.

IV.

(Schluß.)

Die Vorführung der rheinischen Kunsttöpferei in der VIII. Abtheilung läßt an Mannigfaltigkeit der Formen und Erlesenheit der einzelnen Gefäße nicht nur Alles hinter sich, was auf diesem Gebiete jemals ausgestellt, sondern auch in den Gesichtskreis wissenschaftlicher Erörterung gezogen wurde. Wir müssen uns daher damit begnügen, nur das in der einen Beziehung Hervorragendste oder nach der andern Neuentdeckte zum Gegenstande der Besprechung zu machen. Am zweckmäßigsten knüpfen wir dabei an die verdienstvollen Aufschlüsse an, welche uns das Dornbusch'sche Werkchen über die rheinischen Töpferniederlassungen in Siegburg, Raeren, Frechen und Nassau dadurch gewährt hat, daß es die in wenigen Sammlerkreisen über jene Fabrikate latenten Wahrnehmungen zum ersten Male fachmännisch untersuchte und auf urkundliche Quellen zurückführte. Es tritt uns zunächst als chronologisches Unicum schon auf der Grenze des 15. Jahrhunderts ein Siegburger Fabrikat entgegen, welches nach seiner technischen Fertigung und dekorativen Ausschmückung sich auf einer Höhe befindet, welche Dornbusch ausschließlich den reifsten Erzeugnissen des 16. Jahrhunderts vindicirt. Um ein 10 Cm. hohes konisches Trinkkännchen ziehen sich nämlich zwei stark reliefirte Etagen gothischer Spitzbogen mit trennenden Fialen, unter denen zwölf Kindergestalten in anmuthigster Bewegung Musikinstrumente spielen. Während diese Ausstattung einen echt rheinischen, an die Kölner Elfenbein- und Holzschnitzwerke erinnernden Charakter trägt, weisen eine kleine Vasette des Kölner Museums mit eingefurchten spanisch-maurischen Ornament-Motiven und figürlichen Henkeln, sowie ein Ringkrug mit geringelten Eidechsen als Halsdekor und Seitenhandhaben unverkennbar auf französische Einflüsse und Berührungen hin, indem das eingeritzte Ornament der erstern mit dunkler Einlassung die sogenannte Fayence de Henri II., die plastischen Thiermotive des letztern aber vollkommen die Dekorationsweise des Bernhard Palissy wiedergeben. Oder sollten gar die weit verbreiteten Fabrikate der Siegburger Meister zu jenen hochberühmten keramischen Erzeugnissen des Auslandes den Anstoß gegeben haben?

Aber auch italienische Vorbilder scheinen den Meistern vorgeschwebt zu haben oder von den Formstechern für sie benutzt worden zu sein. Auf einem Schnabelkruge (C. Disch) und einem Henkelkruge (Thewalt) befinden sich zwei Thierfriese mit Laubmotiven durchwachsen von solcher Zierlichkeit und Anmuth, daß man dieselben für die edelsten Silbergeschirre bestimmt wähnt; wie denn überhaupt bei den älteren Siegburger Fabrikaten die Anwendung von reliefirten Darstellungen vorzugsweise Medaillons aus dem Benvenuto Cellini zugeschriebenen Prunkschalen keine seltene ist. Leider sind die vorerwähnten Krüge sämmtlich von unbekannten Meistern, während man auf den spätern eine Reihe von Monogrammen gesammelt hat, deren Zurückführung auf bekannte Töpferfirmen, wie dies Herr Dornbusch versucht, allerdings problematisch sein dürfte, die aber bei einer vergleichenden Erörterung den bisher unbenutzten Vortheil darbieten, die Eigenartigkeit der Behandlung der einzelnen Meister und den relativen Vorrang der-

selben festzustellen. So hat unter den Siegburger Monogrammisten der Meister L. W., was geschmackvolle Zeichnung anbelangt, unbedingt den Vorzug. Bei den Raerener Fabrikaten haben wir das Glück, die Monogramme der bedeutendsten Meister J. E., B. M. und E. K. mit deren ausgeschriebenen Namen Jan Emens, Baldem Menicken und Engel Kran abwechseln zu sehen. Was Eleganz des Aufbaues und Schärfe der Ausprägung anlangt, überragt Jan Emens alle seine Fachgenossen; an Phantasie und Ausstattung konkurriren Baldem Menicken und Engel Kran ebenbürtig mit ihm. Sein bedeutendstes Schaustück auf der Kölner Ausstellung und unbedingt das großartigste aller bis jetzt bekannten Erzeugnisse der rheinischen Töpferei ist ein blau-graues Trinkgefäß, 0,75 M. hoch und 0,27 M. breit, von sphäroidischer Bildung mit unten horizontal vorspringender Ausgußröhre. Auf reich profilirtem Fuße erhebt sich bis zu einer, nach der Mitte zu auskragenden, durchbrochenen Zinnenbekrönung der Unterbau des Gefäßes, reich belebt durch plastisch vortretende, von Karyatiden getragene Renaissancebogen, unter denen sich sieben Porträtmedaillons mit den Umschriften: „Kvnninck Pillippos. D. G. Prinse de Parma. Henricvs, der in Frankrich. Henri D'Guise. Charles de Lorrain. Robertvs Comes. Kvnninck yn suiden" befinden. Ueber dieser unteren erhebt sich verjüngt, bis zu einem zweiten durchbrochenen Zinnenrande die obere Ornament-Etage mit einer freistehenden, von drei, jedesmal mit zwei Karyatiden flankirten Säulen getragenen Renaissance-Architektur, unter welcher zurückspringend der Oberkörper des Gefäßes, nur mit zwei Wappenmedaillons ornirt, sich fortsetzt und allmählich in abwechslungsvoller Gliederung den Anschluß mit dem schlanken, vorne mit einer ringtragenden Maske, hinten mit einem kleinen Henkel versehenen Halse vermittelt. Der thurmförmige Deckelabschluß des Kruges besteht aus demselben Material, war aber, wie Fragmente zeigen, mit figürlichen Darstellungen umgeben. Während das ganze Gefäß eine ausgesprochene Renaissancestilisirung zeigt, befinden sich seltsamer Weise unmittelbar über dem Fuße gothische Maaßwerkappliken. Jahreszahl 1591. (Verein für nützliche Forschungen zu Trier.)

Auch in braunem Steingute sind einige äußerst formschöne Gefäße des Meisters vertreten. So ein Henkelkrug von balusterförmiger Bildung mit einer dreimal sich wiederholenden wulstartig vortretenden und hohl durchbrochenen Bandrollenornamentation unter dem Ausgusse, über dem Bauchfriese und dem Ansatze des Fußes. Der lange glatte Hals, welcher in einer eleganten, nur durch ein einfaches Blattornament belebten Gliederung mit dem Körper sich verbindet, trägt in Reliefschrift das Monogramm J. E. und die Jahreszahl 1574, während den sonst schmucklosen Bauchfries zwei Wappenschilde mit den Buchstaben R. R. und J. B. zieren. H. 0,50, Br. 0,30. (Verein für nützliche Forschungen in Trier.) Ein anderer ebenfalls bezeichneter Krug von ähnlicher Bildung mit zwei überaus wirksam vortretenden Masken am Halsausgusse und Körperfriese ist aus demselben Jahre. H. 0,60, Br. 0,32. (Frhr. A. v. Oppenheim.) Das gleiche Monogramm endlich trägt ein köstlicher italienischer Renaissancefries mit Götterzügen, welcher sich in zwei Gliederungen um die Bauchrundung eines mächtigen Henkelkruges zieht. H. 0,52, Br. 0,30. (C. Stein.) Von Baldem Menicken rührt eine geschmackvoll stilisirte Henkelkanne mit einem lebendigen Fries von weiblichen Kostümfiguren (das Trivium und Quadrivium), sowie ein überaus eleganter Schnabelkrug mit langem, glattem, am Rande von einem Ornamentbande umzogenen Halse und sphäroidischer Körperbildung her. Die mit den Reliefbildern der neun Musen unter Bogenstellungen geschmückte Körperrundung wird auf der Vorderseite von einem vortretenden Wappenmedaillon mit Schriftband unterbrochen, aus dem die von feinen Laubmotiven, Masken und Fabelthieren umzogene Ausgußröhre emporsteigt. Jahreszahl 1584. H. 0,31, Br. 0,15. (A. Frhr. v. Oppenheim.) Mit E. K. ist ein wirksam vortretender, edel behandelter Fries bezeichnet, der die Geschichte der Susanna in figurenreichen Kompositionen darstellt, welche gewöhnlich unscharf, hier aber schön zum Ausdruck kommen (Museum in Köln). Unter den Nassauer Fabrikaten zeigt sich auch ein Monogrammist, T. S., auf dem Mittelschilde eines hohen imposanten Sternkruges, welcher außer der weißen und grauen die auf diesen Gefäßen vielfach vorkommende manganrothe Glasur in wunderbarer Tiefe zur Geltung bringt (C. Disch). Das Gegenstück zu demselben bildet ein blau und grauer Krug derselben Form mit durchbrochener Mittelrosette (Thewalt). Von den Frechener Töpfereien zeigen nur die des 16. Jahrhunderts eine artistische Behandlung, die sich aber auf wenige zumeist ornamentale Vorwürfe beschränkt. Zu den wenigen figürlichen zählen in der Ausstellung ein kleiner bauchiger Henkelkrug mit dem Stammbaum Jesse aus gothischem Laubwerk sich entwickelnd und zwei cylindrische Schnellen mit Adam und Eva im Paradiese. Für Specialisten der rheinischen Keramik sei schließlich hier noch erwähnt, daß unter den 250 ausgestellten Typen sich von Formseltenheiten drei Ringkrüge, achtzehn abgeflachte und zwölf Schnabelkannen befanden, und daß von ungewöhnlichen Glasuren Siegburger Blau, Weiß und Braun, Raerener Braun und Blau und Frechener Blau vertreten sind. Neben der rheinischen ist dann auch die oberdeutsche Kunsttöpferei in dem zur Vergleichung wünschenswerthen Material von mustergiltigen Exemplaren in den Ausstellungsbereich gezogen worden. Darunter ganz vorzüglich die den Gebrüdern Hirschvogel zugeschriebenen

deutschen Majolikafabrikate mit bunt glasirten Reliefdarstellungen in Form von Gefäßen und Ofenkacheln. Ein vasenförmiger Krug (Kölner Museum) mit drei bunt glasirten Ornamentetagen, deren untere von schreitenden Landsknechten eingenommen wird, während die oberen zwölf historische Brustbilder aus der Reformationsperiode aufweisen, wird schon lange den besten Hinterlassenschaften dieser Technik zugezählt. Noch pikanter wirkt aber der harmonische Farbenschmelz dieser letzteren in der Abwechselung mit einer stumpfen Granit-Ornamentation, welche ein konisches, am Halse eingeschnürtes und trichterförmig auslaufendes Trinkgefäß des Herrn Milani zeigt, aus der drei überaus scharfe Porträtmedaillons Karl's V., Ferdinand's u. s. w. mit hohl aufliegender Laubwerkumrahmung vortreten. Hier scheinen die wunderbarsten Farbenschmelze Palissy's übertroffen. Von den spätern Kreußener oder diesen verwandten Erzeugnissen hat man die landläufigen Spielarten der Apostel-, Jagd- und Trauerkrüge in der scharfen und fein kolorirten Darstellungsweise der besseren Meister zusammen zu bringen sich bemüht. In der sich hieran anschließenden Serie der Fayencen wetteifern niederrheinische, beziehungsweise niederländische Platten und Schüsseln durch die darauf befindlichen, zum Theil äußerst geistreichen Handzeichnungen von N. Berchem und A. Verboom in blauer Farbengebung auf weißer Glasur mit dem leuchtenden Kolorit der Schaugeräthe von Urbino, Faenza und Gubbio, während einige weiße Geschirre mit feinen Landschaftsbildern in Tuschmanier und goldgehöhter Einfassung von Johann Schaper (H. Maurer), sowie ein aus der Hand modellirtes blau und weiß glasirtes Gefäß in Form einer Eule mit vortretendem Wappen nebst reicher Helmzier und der Jahreszahl 1540 (Thewalt) auf oberdeutsche Technik hinweisen. Die Porzellan-Manufaktur findet sich von ihren ersten deutschen Anfängen in Böttcher-Masse bis zum Ausgange des 18. Jahrhunderts, der sogenannten Marcolini-Periode, nicht nur in Meißener, sondern auch den gleichzeitigen, künstlerischen Erzeugnissen der Fabriken von Frankenthal, Fulda, Hoechst, Ludwigsburg und Nymphenburg, sowohl in plastischen Gebilden wie Gefäßen reichlich vorhanden; seltsamer Weise fehlen die gleichzeitigen Fabrikate der Berliner Manufaktur. Das reichste Kontingent zu dieser Ausstellung hat die Sammlung des Banquier J. Seligmann beigetragen, aus der wir namentlich eine Garnitur sächsischer Rococo-Vasen mit Fruchtguirlanden und vortretenden Kinderfiguren, zwischen denen reizende Malereien mit figürlichen und Blumen-Motiven wechseln, zwei Ludwigsburger Bacchantengruppen und ein Frankenthaler Kaffeeservice mit goldgemusterter Purpureinfassung und Blumengewinden als Vorbilder stilvollen Aufbaues, hohen Formenverständnisses und geschmackvoller Dekorirung aus einer Anzahl von etwa 200 Gruppen, Statuetten und Servicen hervorheben.

Für die Glasarbeiten der IX. Abtheilung gewährt deren transparente Aufstellung in langen schmalen Spiegelglasvitrinen die besondern Vortheile des vollen Formenreizes und Farbenzaubers. Mit zwei Schränken deutscher Gläser wechselt ein dritter mit venetianischen Gefäßen. Unter den ersteren sind vorzugsweise die Ornamentationsweisen der drei letzten Jahrhunderte vertreten in façonnirten, überschmolzenen, emaillirten, geritzten und geschliffenen Humpen oder Stangelgläsern. Ihr Formenkreis ist ein höchst beschränkter, dafür wirken aber namentlich die emaillirten Darstellungen dieser Reichsadler-, Kurfürsten-, Jagd- und Wappengläser anmuthend und sinnig. Die venetianischen Fabrikate reichen um ein weiteres Jahrhundert zurück und weisen gerade aus dem Cinquecento einen Becher auf, wie deren nur einige wenige in hohen Privatsammlungen und italienischen Museen vorkommen, welche aber insgesammt hinter diesem in Form und Ausführung weit zurückstehen. Es ist dies ein 0,15 hoher, kelchförmiger Pokal von grünem Glase, dessen konische Kuppe, verbunden durch ein mit aufgeschmolzener Glasornamentation knaufartig gegliedertes Mittelstück, auf einem fächerförmig kannelirten, golddurchsprengten Fuße ruht. Um die Kelchrundung, unten und oben von einem golddamascirten Rande eingefaßt, zieht sich ein glänzend emaillirter Fries, welcher den Triumph der Venus und des Amor in mehr als 30 lebendig bewegten, mittelalterlichen Kostümfiguren von feinster Charakteristik veranschaulicht. Der obere Goldrand des Kelches trägt die Umschrift: Asai dimanda chi servendo tace (Museum Köln). Ueberraschender Weise bietet die Ausstellung noch ein zweites dieser unvergleichlichen Gefäße. Auch ein Becher des Fürsten von Hohenzollern von dunkelblauem Glase, mit eingezogenem Fuße und drei emaillirten Medaillon-Porträts von farbigem Rankenwerk umgeben, auf der Rundung weist dieselbe leuchtende Schmelztechnik nach, gehört aber schon dem 16. Jahrhundert an. Derselben Zeit, aber einer ungleich roheren Technik, gehört endlich eine blaue Glasflasche mit Henkel und schnabelförmigem Ausgusse an, deren vasenförmiger Körper in der Umrahmung stumpfer Emailmusterung von einem Fahnenträger in spanischem Kostüm belebt wird (Museum Köln), sowie ein 40 Cm. hoher gedeckelter Pokal auf Fuß mit vergoldeten Rippen und einem doppelten emaillirten Friese (Thewalt). Andere beliebte Ornamentationsweisen venetianischer Gefäße des 16. Jahrhunderts vertreten ein cylinderförmiges Opalglas mit reliefartig vortretendem Nereidenzug und liegenden Delphinen auf dem Deckel, eine rauchtopasfarbene kannelirte Vase ähnlicher Arbeit mit heraldischen Emblemen, ein Willkomm in Form einer geballten Faust mit acht-

eckigem Ausguß von braunem Glase (Thewalt), sowie eine Reihe façonnirter und retikulirter Gläser mit aufgeschmolzenen Maskarons. Spätern und wahrscheinlich auch deutschen Ursprungs ist eine wenig abwechselungsvolle Serie schlanker Flügelgläser, welche in den fadenförmigen Verschlingungen des Ständers einen unvollkommenen Umriß des doppelköpfigen Reichsadlers wiedergeben, ein Ornamentmotiv, das, den italienischen Gläsern fremd, wahrscheinlich einer Kourtoisie der in den deutschen und flandrischen Reichsstädten privilegirten venetianischen Glasarbeiter seinen Ursprung verdankt. Wirkungsvoll und zugleich originell ist ein Kelchglas mit konischer Kuppe, getragen von einem aufspringenden Steinbock, der mit den Hinterfüßen auf einem Balusterfuße steht (Stein), von reizendem Ausbau eine blaue Phiole mit keulenförmigem Körper und fächerartigem Halse (C. Disch). Unter den ausgestellten Glasmalereien verdienen fünf Spitzbogenfenster des Kölner Museums mit Episoden aus dem Leben des heil. Benedictus in lebendig farbenreicher Komposition unbedingt den Vorzug. In der folgenden Abtheilung X. der Lederarbeiten ziehen eine kleine Chatouille mit Lederüberzug und Messingbeschlägen, auf deren Flächen sich ausgepreßte biblische Sprüche in gothischer Schrift befinden (H. Garthe), ein frühgothisches Gürtelköfferchen mit kunstvoll eingeschnittenen und geprägten Ranken- und Vogelfiguren, sowie ein mit vergoldeten Messingbeschlägen versehenes Brautkästchen aus derselben Zeit, dessen eingepreßte Figuren und Wappen mit Lackfarben bemalt sind (Schnütgen), besondere Aufmerksamkeit auf sich. Auch kunstreiche Buchdeckel sind zahlreich vorhanden; besonders interessant ist einer der Stadt Dortmund in Groß-Quart mit den eingepreßten Darstellungen der h. Johannes, Reinoldus und des Reichsadlers aus dem Anfange des 15. und ein anderer in der farbigen Technik des 16. Jahrhunderts mit Brustbildern sächsischer Fürsten (Gebr. Bourgeois). Den anziehendsten Mittelpunkt der graphischen Abtheilung, welche seltene Drucke aus den berühmtesten kölnischen Officinen aufweist, bilden zwei Himmels- und ein Erdglobus des berühmten Kölner Geographen Kaspar Vopelius Medebach aus den Jahren 1532, 1536 und 1542, das kostbare Besitzthum des städtischen Archives.

Die kunstgewerbliche Vorführung der Kölner Ausstellung hat hiermit ihren Abschluß erreicht; eine fernere und letzte Abtheilung bilden die Gemälde, auf die wir nächstens zurückkommen werden. Th.

Kunstliteratur.

Katalog der Bibliothek der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien. (Herausgegeben von C. v. Lützow.) Wien, C. Gerold's Sohn. 1876. XXII und 503 S. 8.

Gedruckte Bibliothekskataloge sind so seltene Erscheinungen auf dem Gebiete der wissenschaftlichen Handbücher und Nothbehelfe, daß man sie stets, wenn sie auch nur den bescheidensten Anforderungen entsprechen, willkommen heißen muß; um wie viel mehr aber dann, wenn sie nicht nur denjenigen Anforderungen, die man an jeden Bibliothekskatalog stellen kann, sondern auch schwierigeren Ansprüchen Genüge leisten. Unter die letztere Kategorie gehört der vorliegende „Katalog der Bibliothek der k. k. Akademie der bildenden Künste", das Resultat einer mühevollen mehrjährigen Arbeit. Er imponirt weniger durch seine Reichhaltigkeit, als vielmehr durch die praktische, systematisch-zweckmäßige Anordnung. Die Redaktion hat vor Allem das Publikum, für welches die Bibliothek und somit auch der Katalog vorhanden ist, getreu im Auge behalten und war bemüht, die vorhandenen 5000 Werke, die oft über die disparatesten Materien handeln, in ein solches natürliches System zu bringen, daß auch der Laie und vor Allem der kunstbeflissene Akademiker, — und dieser war bei der Abfassung des Kataloges speciell zu berücksichtigen, — sich sofort zurecht zu finden wisse; d. h. daß er nicht nur in der Lage sei, nach dem Namen des Verfassers oder einem anderen Schlagworte in einem der beiden — sehr zuverlässig und genau gearbeiteten — Register den Hinweis auf die Seite des Katalogs zu finden, sondern daß er auch in der Lage sei, sofort das ganze über eine gewisse Materie in der Bibliothek vorhandene wissenschaftliche Material zu übersehen und sonach das ihm für diesen oder jenen Zweck entsprechend Erscheinende auszuwählen.

Das Material zerfällt in folgende Haupt-Abtheilungen: A. Kunst, B. Geschichte, C. Geographie, D. Literatur, E. Varia. Die erste, selbstverständlich auch die reichste Abtheilung umfaßt I. Kunstlehre, II. Formenlehre, III. Aesthetik, IV. Kunstgeschichte, V. Vermischte Schriften über Kunst. Wir brauchen nicht zu erläutern, was in den einzelnen Rubriken zu suchen ist, da die Anordnung durchdacht und klar und es von dem angenommenen Standpunkt aus betrachtet ganz logisch ist, daß naturwissenschaftliche Werke, Optik, Perspektive, natürlich auch Kostümkunde und Symbolik, in der Rubrik „Formenlehre" Platz finden, und daß Kunsttopographie und Museographie in die IV. Abtheilung placirt werden mußten.

Daß die hier zum ersten Male in einem gedruckten Kataloge verzeichnete Sammlung selbst noch manche Lücken darbietet, ist aus ihrer Geschichte und insbesondere

durch den Umstand begreiflich, daß dieselbe erst seit einigen Jahren eine genügende Dotation besitzt, die es der Direktion ermöglicht, die Lücken allmählich auszufüllen. Noch im Jahre 1783 bestand die ganze Bibliothek aus 43 Werken, im Jahre 1799 war sie auf 333 Bände angewachsen. Erst eine längere Reihe von Schenkungen — wie 700 Werke, welche als Doubletten aus der Privatbibliothek des Kaisers Ferdinand im Jahre 1837 ausgeschieden wurden — wiederholte Schenkungen des Präses-Stellvertreters der Akademie, Regierungsrathes v. Remy, in den Jahren 1838—40, Schenkungen des Architekten Franz Jäger, das Legat des Registraturdirektors der vereinigten Hofkanzlei, Vincenz v. Eyssen, im J. 1844 und endlich die Widmung des Hofbaurathes und Direktors Peter v. Nobile im Jahre 1848 — brachten die Bibliothek der Akademie aus ihrer ursprünglichen mikroskopischen Existenz auf den Standpunkt, sich zu einer Fachbibliothek weiter entwickeln zu können, was ihr durch die seit 1870 vom Staate aus dem akademischen Aushilfsfonds bewilligte Dotation wesentlich erleichtert ist. Es ist sonach der gegenwärtige Bestand der Bibliothek, wie wir aus der Einleitung entnehmen können, 5200 Bücher, Kupferwerke und Broschüren in 12,000 Bänden, 10,600 Handzeichnungen und Aquarelle, 52,000 Kupferstiche, Holzschnitte und Lithographien und 2,700 Photographien —, ein ganz respektabler fundus instructus, auf Grund dessen die Direktion auch mit bescheidenen Mitteln in der Lage ist, organisch ergänzend Novitäten zu erwerben.

Bei dem enormen Reichthum der kunstwissenschaftlichen Literatur ist es allerdings keine leichte Aufgabe, mit der richtigen Wahl vorzugehen, wenn man allen Sphären der Wissenschaft zugleich gerecht werden will und nebenbei noch die Aufgabe vor sich hat, unentbehrliche Hilfsbücher, welche der Bibliothek fehlen, wie z. B. Oettinger's Moniteur des Dates, Jal's Dictionnaire critique, oder wichtige kunstgeschichtliche Quellenwerke, wie den Katalog der Antwerpener Galerie vom J. 1857 anzuschaffen.

Zur Ausfüllung dieser und anderer Lücken und Mängel in dem Bestande der Sammlung wird sicher die bevorstehende Uebersiedelung der Akademie in ihr neues Gebäude der Verwaltung frische Impulse geben; wir können uns inzwischen nicht versagen, der Befriedigung, die wir beim Durchblättern der fleißigen, sorgfältigen bibliographischen Arbeit empfanden, mit der Ueberzeugung Ausdruck zu verleihen, daß auch in größern Kreisen der Werth dieser Publikation sehr wohl gewürdigt werden wird, und mit dem Wunsche, daß sie der Anstoß zu einer Reihe fernerer Arbeiten sein möge, zu welchen so viel des ungewürdigten und unverstandenen Bedürfnisses in unserem Vaterlande offen zu Tage liegt.

Wien. A. v. W.

Personalnachrichten.

Personalnachrichten. Das seit Hotho's Ableben unbesetzt gebliebene Direktorat des k. Kupferstichkabinets in Berlin wurde Fr. Lippmann in Wien übertragen. Dr. A. Ilg wurde an die kais. Museen in Wien (Abtheilung für die Kunst der Renaissance) als Kustos berufen und dessen bisherige Stelle am österreichischen Museum für Kunst und Industrie durch Dr. Hubert Janitschek wieder besetzt.

Sammlungen und Ausstellungen.

R. **Münchener Kunstverein.** Wenn ich meinen heutigen Bericht ausnahmsweise mit der Besprechung plastischer Werke beginne, so hat das seinen Grund darin, daß dieselben namhaft über dasjenige hervorragen, was wir an plastischen Arbeiten in den Räumen des Kunstvereins gewöhnlich zu sehen bekommen. Es handelt sich um des Prof. Christian Roth köstliche humoristische Gruppe „Der Kampf um's Frühstück“ und desselben Künstlers Büsten des verstorbenen Prinzen Karl und Universitäts-Professors Dr. v. Siebold. Man darf den in Marmor ausgeführten Knaben, der sein Frühstücksbrod gegen eine nicht minder hungerige Gans vertheidigt, die ihm in bedenklichster Weise auf den Leib gerückt ist, füglich als ein Muster gediegenster Naturanschauung und sorgfältigster, gewissenhaftester Ausführung bezeichnen, während die beiden Porträtbüsten, obwohl jene des Prinzen nur nach einer kleinen Photographie modellirt worden, die höchste erreichbare Aehnlichkeit, verbunden mit durchgeistigter Auffassung zeigen. Prof. Roth gehört nicht zu jenen Künstlern, welche sich der Protektion der herrschenden Koterie zu erfreuen haben; dafür entschädigt ihn wohl die Anerkennung aller Unparteiischen. — Die Grenzen zwischen der eigentlich historischen Kunst und dem historischen Genre verschwimmen der Art in einander, daß es oft schwer genug ist, ein gegebenes Bild in die eine oder andere Kategorie einzustellen. In diese Verlegenheit setzt uns aber Eilif Petersen's neuestes, im Auftrag der Verbindung für historische Kunst ausgeführtes großes Gemälde nicht. Dasselbe vergegenwärtigt den Augenblick, in welchem dem König Christian II. von Dänemark, Schweden und Norwegen der Kanzler das über Fortun Axel wegen Majestätsbeleidigung verhängte Todesurtheil zur Unterschrift vorlegt, während gleichzeitig die Königin Elisabeth, seine Gemahlin, ihn beschwört, demselben die Unterschrift zu versagen. Der Künstler hat seine Aufgabe unleugbar groß genommen; es ist, wie bereits angedeutet, nichts Genrehaftes in seinem Bilde mit den lebensgroßen Figuren. Die harten, ja derben Züge des Königs, der in seiner Gesammterscheinung lebhaft an das Porträt Heinrich's VIII. von England von Holbein in unserem Handzeichnungskabinet erinnert, lassen keinen Zweifel darüber aufkommen, daß er dies Flehen seiner Gemahlin und dreier anderer Frauen unerhört lassen wird, und der Jammer der Letzteren ist in ergreifender Weise zum Ausdruck gebracht. Dagegen wäre die Gruppe der Höflinge rechts im Hintergrunde, so verdienstlich sie in koloristischer Beziehung ist, wohl besser weggeblieben. Sie stört die Ruhe des Lichtganges und erweist sich zudem als ganz überflüssig zum Ausdruck des Gedankens. Im Einzelnen, das freilich nicht mit gleicher Liebe durchgebildet worden, wäre Manches zu beanstanden, so z. B. die Verkürzung der Oberschenkel des sitzenden Königs; aber im Ganzen ist ein ernstes Streben, namentlich ein eingehendes Studium Holbein's, nicht zu verkennen. Entschieden genrehaft ist trotz der Lebensgröße der Figuren Moritz Gottlieb's „Shylock und Jessika“ gehalten. Er wählte die Scene, als Shylock sein Haus verläßt, um einer Einladung zum Abendessen zu folgen und von unbestimmter Ahnung eines drohenden Unheils gequält, seiner Tochter die Schlüssel zu seinen Schätzen übergiebt, die bereits den Entschluß faßte, des Vaters Abwesenheit zur Flucht zu benutzen. In ihren Zügen hat der Künstler die Hinterlist trefflich wiedergegeben, welche ihre Seele erfüllt Weniger dagegen ist es ihm gelungen, in Shylock's Zügen zum Ausdruck zu bringen, was in der seinen vorgeht. Er zeigt nur die Miene des Vorsichtigen, nicht des durch Ahnungen Geängstigten. Im Uebrigen erweist sich die Gruppe gut aufgebaut und verdient in Bezug auf Kolorit und Pinselführung alles Lob. Doppelt Schade darum, daß die Hände des schönen Mädchens so schlimm verzeichnet sind. Im Gebiete

des Genre's waren zahlreiche Bilder ausgestellt, aber mit wenigen Ausnahmen von so untergeordnetem Werthe, daß ich es mir nicht erlauben darf, näher darauf einzugehen. Nur Echtler's „Kinder im Walde" und Kowalski's reizende Aquarelle, „Einquartierung", mögen hier genannt sein. Außerdem sah man von L. v. Hagn ein köstliches Interieur und eine „Frohnleichnams-Prozession in einem bayerischen Landstädtchen", ganz dazu angethan, die Zahl der Freunde des wackeren Künstlers zu vermehren. Das Thiergenre insbesondere war durch „Rinder und Hüterbube" von Braith und „Ziegen" desselben Künstlers, sowie durch drei Bilder Zügel's, „Schafe", „Beim Pflügen" und „Heimkehrende Heerde", glänzend vertreten. Auch Schmitzberger's „Jagender Wanderfalke" gehört dahin, der eine angsterfüllt auseinander stiebende Kette Rebhühner verfolgt. — Unter den Landschaften erfreuten solche von Hettich und Heinisch (zwei Herbstlandschaften), eine weitere von Hellrath, eine „Partie im Hardangerfjord" mit anziehender Staffage von O. Sinding, der zu unseren produktivsten Künstlern zählt, und endlich eine von Windmaier. Wohlverdientes Aufsehen erregte eine namhafte Anzahl von Studien und Skizzen des im Mai d. J. verstorbenen Friedr. Salzer, der Land und Leute gar sinnig erfaßte und treu und charakteristisch wiedergab. Darunter befanden sich auch etliche Arbeiten von Salzer's Freunden, Karl Ebert, Chr. Etzdorf, Rich. Zimmermann und eine prächtige Skizze Ans. Feuerbach's. — Die von Wien ausgehenden Bemühungen für Förderung der edlen Radirkunst haben bereits schöne Früchte getragen. Unter sie müssen wir auch eine Reihe landschaftlicher Blätter von L. G. Fischer rechnen, die von einer glücklichen Wahl der Stoffe und einer geschickten Hand zeugen, wenn auch noch mehr Freiheit in der Führung der Nadel zu wünschen übrig bleibt.

|| Oesterreichischer Kunstverein. In den Räumen des Schönbrunnerhauses zu Wien herrscht seit 1. Oktober wieder reges Leben. Die 269. Ausstellung hat die diesjährige Saison eröffnet und brachte recht viel Sehenswerthes, obschon in den Hauptnummern nicht wesentlich neue Kunstschöpfungen geboten wurden. Die Max'schen Bilder sind dem Publikum schon durch Reproduktionen bekannt, und die dämonische Gretchengestalt war überdies im Original, freilich äußerst unglücklich placirt, auf der Weltausstellung im Prater zu sehen; die zehn Makart's, bei welchen die Reklame wieder ein Ueberflüssiges that, gehören vor den Mai 1873, und die viel gerühmte Gruppe von Lemoyne hat bereits etwa 40 Jahre hinter sich. Nichts desto weniger wurde aber das Interesse durch genannte Werke, einige Perlen aus der Sammlung Sr. Hoh. des Herzog August von Sachsen-Coburg-Gotha und mehrere Kabinetbildchen, welche die Münchener Zunft hereinsandte, in hohem Grade gefesselt. Max's „Löwenbraut" übte ähnliche Anziehungskraft wie sein vielbesprochener Christuskopf. Das Bild hat bereits in vorzüglichen Photographien seine Runde gemacht und wurde auch von einer illustrirten Zeitschrift in gelungenem Holzschnitt wiedergegeben; die Farbe erhöht nicht sonderlich den Effekt. Max färbt und modellirt mit so unscheinbaren, geringen Mitteln, wie es gute Sitte unserer alten Deutschen war. Bei ihm steht die Zartheit der Form, die Darstellung des Psychologisch-Geheimnißvollen in derselben obenan. Darin ist er Meister und verdient auch in diesem Werke die vollste Anerkennung. Chamisso's bekannte Ballade von des Löwenwärters Tochter, die am Brauttag nochmals den Käfig ihres Lieblings betritt, um Abschied zu nehmen, von dem Gewaltigen aber aus Schmerz, aus Liebe oder Rache, — wer weiß es, getödtet wird, gab dem Künstler den Vorwurf. Hier liegt die entseelte Braut, die Hände krampfhaft in den Sand gegraben, in dem Käfig des grimmen Löwen, der „mit finsterem Muth, in Trauer und Schmerz versunken" seine Tatzen um ihren Körper schmiegt, derweil — durch das Gitter sichtbar — der Bräutigam mit der Büchse naht, deren Lauf alsbald die Todeskugel für den Mörder entfahren soll. Das Motiv ist für die Max'sche Muse, die immer die Rose im Trauerflor am Haupte trägt, wie geschaffen. Der Löwe ist meisterhaft dargestellt; etwas zu modern die arme Braut. Mehr Gestalt im Brautkleid wäre wünschenswerth. Gezeichnet sind namentlich Kopf und Hände mit bekannter Zartheit; weniger ist dem Künstler die Farbenstimmung gelungen. Das rosa Kleid neben dem Gelb des Löwen, das harte Grün des Baumwerks stimmen nicht in jenem weichen Akkord zusammen, wie es bei andern Bildern des Künstlers der Fall ist. Weniger schrill tritt die Dissonanz in dieser Hinsicht an seinem kleinen Bildchen „Idylle" hervor. Drei Mädchen sitzen in einem mosigen Thalgrunde auf blankweißen Gartensesseln um ein Tischchen, in ihre Arbeit vertieft; im Hintergrunde ein recht langweiliges Häuschen, eine schwere Ferne, ein düsterer Himmel: ganz die Stimmung, die schon in einigen seiner Musikillustrationen dämmerte und im „Adagio" in weihevoller Reinheit zum Ausdruck kam. Das Bildchen ist übrigens unfertig und hängt in zu harter Beleuchtung, als daß es ruhig genossen werden könnte. Trefflich gestellt finden wir dagegen die „Walpurgisnachterscheinung". Das ist denn doch eine ergreifende Gestalt, und wer sich für die Max'sche Stoffwelt empfänglich fühlt, wird zugeben müssen, daß es kaum wieder einen Künstler geben wird, der mit solcher Tiefe in die Dichtung einzudringen vermag. „Sie scheint mit geschlossenen Füßen zu gehen, es ist ein Zauberbild, ist leblos, ein Idol; es sind die Augen einer Todten, die eine liebende Hand nicht schloß" — diese Schlagworte sind hier verkörpert. Peinlich berührt nur das Blut am Halse; doch auch dieses war der Maler dem Poeten schuldig. Die Schattenhand und die drei Raben, welche sich um den Ring streiten, erhöhen noch das Gespenstische des Bildes. Ein kühner Sprung gehört dazu, aus der Ideenwelt eines Gabriel Max in die Hans Makart's einzulenken; dort hat der Verstand zu grübeln, wir lesen in jedem Bilde eine Geschichte, hier ist der Gedanke stets in der Darstellung schon zur Neige gekommen; was wir schauen, reicht nur bis in's Auge, und wenn wir darüber mit Gewalt hinaus wollten, wir stolpern von Enttäuschung zu Enttäuschung. Die ausgestellten Bilder fungirten als Dekoration eines Speisesalons und müssen als solche auch hier betrachtet werden, wenngleich sie in vergoldetem Rahmen jetzt als Einzelgemälde zu Markt getragen wurden. Der Vortrag ist zu derb, die Vorwürfe zu nichtssagend, als daß die Arbeiten den Anspruch durchreifter Kunstwerke machen könnten. Wir finden Meernymphen, Waldgöttinnen, allegorische Gestalten, reizvolle Frauenleiber in allen Elementen, genial in der Farbe, mitunter in wunderbarer Stimmung hingeschrieben, schreiende Zeichenfehler bei den herrlichsten Farbenakkorden — kurz, Makart, um kein Haar anders als wir ihn bereits kennen. Seine Gestalten gehören einem Olymp an, in welchem statt Nektar und Ambrosia Champagner kredenzt wird. Wir unterlassen ein Eingehen auf die einzelnen Bilder, da sie sich in ihren Vorzügen und Schwächen wenig unterscheiden und in kompositioneller Hinsicht keine weiteren Räthsel zu erörtern sind. Nur Eines mag den Aesthetiker zu besonderem Nachdenken reizen, — warum denn alle Persönlichkeiten, die wir in den zehn Tableaux finden, mit rothen Haaren bedacht sind? Die heitere Gesellschaft der Makart'schen Nymphen hat eine recht böse Nachbarschaft; im Saal nebenan starrt dem Eintretenden wie ein hehres Gespenst unter furienhaft gewundenen Haaren und gar trübem Blick die in Eifersucht rasende „Medea" Lemoyne's entgegen. Die Gruppe ist in dem dunkeldrapirten Gemach von großartigem Effekt. Die beiden ermordeten Knaben liegen zu Füßen des wahnsinnigen Weibes, welches den Dolch noch krampfhaft in der Rechten, die Schauderstätte fliehend, nach neuen Opfern späht. Die Gruppe hat im Salon 1837 viel Aufsehen gemacht und wurde damals um 100,000 Fr. angekauft; heute ist sie wohl um ein Billigeres feil. Die Formen, so schön sie in manchen Partien gemeißelt sind, athmen alle eine gewisse akademische Kühle und zeigen jene trockene Korrektheit, in der sich die meisten Nachfolger Canova's und Bosio's ergingen. Ein kritischer Anatom würde übrigens an den beiden Knaben auch manchen Porportionsfehler nachweisen können. Doch vertiefen wir uns nicht weiter in dieses Bild aus vergangener Zeit und halten noch kurze Revue über das Ausgestellte jüngeren Datums. Da haben wir zunächst zwei Bilder von Ch. Mali, „Eine Schafheerde bei hereinbrechendem Gewitter" und „Heimkehr von der Alm", als ganz vorzügliche Leistungen zu nennen; besonders bei letzterem sind die sonnigen Partien in reizvoller Wahrheit gegeben. Brandt's „Kosakenlager" gehört zu den besten Arbeiten des schätzenswerthen Künstlers. Von Kurzbauer hat sich ein interessanter Studienkopf eingefunden; von H. Lossow, R. Beyschlag, C. Mayr, v. Gratz, A. Seitz und Ramberg ist Gediegenes aus dem Genre zu verzeichnen. Fr. Kaulbach's Studienkopf erinnert

an venetianische Vorbilder. Nicht ferne davon hängt ein Temperabild von Boecklin: „Eine Dame mit Blumenkranz“. Der Künstler hat uns oft mit excentrischen Dingen überrascht, die aber nie sein großes Talent verleugneten; diesmal scheint es fast seine Absicht gewesen zu sein, einen Dorfmaler zu imitiren. Ein ganz in blauen Tinten modellirter weiblicher Kopf, der in seinen weichen Zügen etwa an die Engel Luini's erinnern könnte, mit Gänseblumen und anderem trivialen Grünzeug geziert, in Mitten einer grasgrünen Landschaft, die mit Bäumchen und Wölkchen ausgestattet ist, wie sie ein Dilettant nicht unbeholfener zeichnen kann. — Zwei Bilder von H. Lang, „In Stambul“ und „Valide-Moschee“, überraschen durch feine und charakteristische Zeichnung der Staffagen. Tüchtige Landschaften sind zu nennen von Fr. Zimmermann und A. Arnz; R. Ruß wird in der Farbe manierirt. J. Büche's „Belauschte Genäschigkeit“ wäre nicht übel gedacht und gemalt, aber Perspektive studiren! — Der Galerie des Herzogs A. v. Sachsen-Coburg wurden treffliche Arbeiten von H. Kaufmann, C. Spitzweg, Cabanel, Volz und Lang entlehnt. J. Tatolini's Marmorstatue „Pompejanerin“ zeigt in vollendeter Technik viel Anmuth in der Bewegung und gehört zu den besseren der italienischen Marmorarbeiten, die jahraus jahrein die Welt überschwemmen.

R. **Die Ausstellung der Münchener Kunstgenossenschaft im kgl. Kunstausstellungsgebäude.** Vor wenigen Tagen wurde die Ausstellung der Münchener Kunstgenossenschaft im Ausstellungsgebäude am Königsplatz geschlossen, nachdem sie gegen die Vorjahre namhaft später eröffnet worden war. Diese Verspätung hatte ihren Grund in der Gleichzeitigkeit der deutschen Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung im Glaspalaste, der die Kunstgenossenschaft gern den Vortritt lassen wollte. Indeß wurde auch der im Hinblick darauf in Aussicht genommene Termin nicht eingehalten, ohne daß das Unternehmen dabei Schaden litt. Im Gegentheil: gar manches Bild, das der Künstler bis zum Beginne der Ausstellung im Glaspalaste nicht mehr vollenden konnte, wanderte dann nach dem Königsplatz. Zunächst ist von zwei Neuerungen zu berichten. Früher wurden alle zur Ausstellung angemeldeten Kunstwerke auch unbedingt in dieselbe aufgenommen. Die schlimmen Folgen blieben nicht aus: man bekam dort mitunter Dinge zu sehen, die der Münchener Kunst nichts weniger als Ehre machten. Man hat nun im Gegensatze dazu heuer zum ersten Male eine Kommission eingesetzt, welche die Zulassungswürdigkeit der angemeldeten Kunstwerke zu prüfen und hienach zu entscheiden hatte. Diese Einrichtung kann von allen Freunden der Kunst nur mit Freude begrüßt werden und trug auch ohne Zweifel bereits gute Früchte. Was wir aber dieser Prüfungskommission nicht genug empfehlen können, das ist, daß sie unter allen Umständen sowohl Richtungen in der Kunst als Personen gegenüber strengste Unparteilichkeit möge walten lassen. Für Richter — und als solche haben ja die Mitglieder dieser Kommission zu fungiren — darf es keine Ab- und keine Zuneigung geben. Ihr Amt ist ehrenvoll, aber schwer. Das ist die erste Neuerung. Die zweite besteht darin, daß für geschmackvolle Gruppirung der Kunstwerke nicht blos, sondern auch für eine hübsche Dekoration der Ausstellungsräume durch Herstellung kleiner und gefälliger Blumen- und Pflanzenbosquets Sorge getragen ward. Vielleicht blieb hierin das gefällige Arrangement des Glaspalastes nicht ohne bestimmenden Einfluß. Jedenfalls wurde auch diese Neuerung vom Publikum freundlich und dankbar aufgenommen. — Mit Freuden konstatire ich, zur Hauptsache übergehend, eine gesteigerte Betheiligung der Münchener Künstler, eine größere Vielseitigkeit in Bezug auf die Vertretung der Schulen und Richtungen und einen höheren Durchschnittswerth der ausgestellten Kunstwerke. Die Ausstellung am Königsplatz war heuer so stark beschickt, daß schon deshalb an einen auf das Einzelne sich erstreckenden Bericht an dieser Stelle nicht gedacht werden kann, dieser vielmehr auf den Versuch beschränkt werden muß, der hervorragenderen Leistungen mit ein paar Worten zu gedenken. Während wir in den früheren Ausstellungen geschichtliche Vorgänge ausschließlich genrehaft behandelt sahen, wie das der herrschenden Richtung überhaupt entsprach, begegneten wir heuer im königl. Ausstellungsgebäude auch einem wirklichen Historiengemälde. Es ist das „Die Gründung des Jesuitenordens“ von C. A. Baumeister und zeigt ein unleugbares Talent für Komposition, verbunden mit gutem Verständniß für die Zeichnung. Dagegen ist sein Kolorit hart und trocken. Außerdem wird die Wirkung durch einen auffallenden Mangel an Individualisirungsgabe wesentlich getrübt. Ignatius von Loyola und seine Genossen gleichen sich wie Zwillingsbrüder. Und davon abgesehen dürfte es immer fraglich genug erscheinen, ob die Gründung eines geistlichen Ordens allgemein verständlich dadurch dargestellt werden kann, daß der Künstler den Stifter in dem Augenblicke darstellt, in welchem er seinen Genossen das Abendmahl reicht. Uebrigens macht das Streben des Künstlers nach Tiefe und Einfachheit einen durchweg günstigen Eindruck. Am stärksten war wieder das Genre in seinen verschiedenen Unterarten vertreten. Da ist denn vor allen anderen Franz Defregger's Kapitalbild: „Wilderer in einer Sennhütte“ zu nennen. Die Burschen werden daselbst von den beiden Bewohnerinnen mit sehr verschiedenen Gefühlen aufgenommen. Während die alte Sennerin kein Hehl daraus macht, daß ihr der Besuch höchst unwillkommen ist, liebäugelt die junge, ein bildhübsches Mädel, mit den jungen Burschen in echt bäuerischer Koketterie. Wie immer hat der Künstler auch in diesem seinen neuesten Bilde wieder mit den einfachsten Mitteln der Technik Großes erreicht. Gaiser entnimmt seine Stoffe, wenn auch nicht ausschließlich, so doch mit Vorliebe der Rococozeit. So auch in seinem von mir bereits besprochenen „Pfänderspiel“. Louis Braun gerieth mit seinem „Kirchgang“ und seiner „Gebirgsidylle“ in das Fahrwasser der Sentimentalität, was ihm sonst glücklicher Weise nicht begegnet. Kerngesunde Anschauung dagegen spricht aus seines Bruders Reinhold Braun kleinen Bildchen: „Aus vergangener Zeit“ (in einer schwäbischen Reichsstadt) und „Am Dorfbrunnen“. In denselben Gedankenkreisen bewegt sich Wilh. Marc's lebensfrische „Sennerin“. Auf die Alm führt uns auch Pet. Baumgartner und zwar zu vom Regen überraschten Städtern. L. Vollmar zeigt uns, wie eine Alte ihr Töchterlein im Stelldichein mit dem Liebsten ertappt. Humoristischer klingen Kaltenmoser's „Stadtfräulein unter der Dorfjugend“ und Ad. Eberle's „Gelungener Brief“ an. Der Inhalt des ersteren erklärt sich aus dem Titel selber, im zweiten aber sehen wir das Behagen einer Dorfschönen, das ihr nach so schwerer Arbeit wohl zu gönnen, in köstlicher Weise ausgesprochen. Von Heinr. Lang sehen wir prächtige Studien und Skizzen aus dem militärischen Leben, von Echter, dem feinfühligen Künstler, eine liebliche von Tauben umflatterte „Venezianerin“, von Menzler ein halbes Dutzend Studien nach schönen „Mädchenköpfen“ und von Humborg und Gregus Scenen aus dem ungarischen Volksleben, von jenem ein Marktverkehr in einem Flecken, von diesem eine Haideschenke. Aus Koerle's künstlerischem Nachlaß finden sich zierliche Rococobildchen, Kronberger schickte seinen „Taufschmaus“ und sein „Die Tante kommt“, beide von mir bereits besprochen. Das Thiergenre war recht gut vertreten durch Christian Mali's „Heimkehrende Schafheerde“ und „Abzug von der Alm“, durch Meißner's „Schafe“ u. A. Von den zahlreichen Landschaften wären zu nennen: Bilder von Wenglein, Schietzold, Willroider (Motiv aus Kärnthen), Langko (Mondnacht), C. E. Morgenstern (Partie bei Leutstetten) und J. Lange (Sils und Mythenstein). Marinen brachten Xylander (Mondnacht bei Dortrecht), Poschinger und Tiesenhausen. Aquarelle waren da von Eibner (Aeußeres des Straßburger Münsters), W. Marc (Genre) und G. v. Bechtolsheim (Landschaften). Höchst Interessantes bot im Gebiete der Zeichnung der Kunstveteran E. Willers. Er behandelt mit Vorliebe italienische und griechische Landschaftsmotive in großartiger Auffassung und kühner, bisweilen gewaltiger Ausführung. In hohem Grade erfreuen Thomas' gut ausgeführte Federzeichnungen: mit verschiedenen Staffagen versehene Landschaften und kleine Genrebilder, die von der bizarren Richtung nichts verrathen, die in desselben Künstlers Oelbildern zu Tage tritt. Lau brachte in Glasmalerei ausgeführte Kopien nach Mieris und A. Riedel's bekannter Albanerin. Plastische Arbeiten waren zu sehen von Hirth (Aschenbrödel und Lady Macbeth), von Göschel (zwei Liebespaare im Kostüm der Incroyable), von Wahl (mehrere Genrestücke und Thiere) und von Eggenschwyler (Affen).

Konkurrenzen.

Kunstgewerbe-Ausstellung in Amsterdam 1877. Der Termin zur Einlieferung von Konkurrenzarbeiten (vergl. Kunst-Chronik Nr. 4, Sp. 58) ist sicherem Vernehmen nach auf den 1. December angesetzt.

Zeitschriften.

L'Art. No. 96.

Sainte-Marie de la Spina et la chaire de Giovanni Pisano, von L. Mussini. (Mit Abbild.)

The Academy. No. 234.

The Dudley Gallery, von J. Comyns Carr. — Italian archaeology, von C. J. Hemans.

Kunstkroniek. Lief. 13 u. 14.

De Muziek der Hellenen. — De Lakenhal te Yperen. — Een bevoegd oordeel over de Goudsche Kerkglazen. — Dr. A. van der Willigen.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. Heft 3.

Die Fundobjekte aus dem römischen Militairbade in Deutsch-Altenburg, von F. Kenner. (Mit Abbild.) — Ueber Wachsbossirungen von Aless. Abondio d. J. und zeitgenössische Meister im österr. Museum, von A. Ilg. — Ein Gemälde von P. P. Rubens in Prag, von A. Woltmann. — Die Burg zu Meran. — Mittelalterliche Städte-Befestigungsbauten in Nieder-Oesterreich, von K. Lind. (Mit Abbild.)

Auktions-Kataloge.

Rudolph Lepke in Berlin. Am 17. November Versteigerung einer werthvollen Kupferstich-Sammlung, worunter ein reiches Werk von G. F. Schmidt, seltene Blätter französischer Meister etc. 308 Nummern.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — **Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.**

XII. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

17. November

KUNST-CHRONIK

Nr. 6.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1876.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die akademische Kunstausstellung in Berlin.

IV.

Es war vorauszusehen, daß ein sensationelles Talent wie Alma-Tadema, der auf der vorigen Ausstellung mit zwei Prachtstücken erster Qualität brillirte, ein ganzes Heer von Nachahmern auf die Beine bringen würde. Wer die eminenten Vorzüge des Niederländers mit klarem Auge prüft, wird zu der Ueberzeugung gelangen, daß sie ausschließlich äußerlicher Natur sind. Ein scharfer Verstand, ein feingebildeter Geschmack und ein außerordentlicher Fleiß vereinigen sich hier mit einem ungewöhnlichen malerischen Können, welches uns vollste Bewunderung abnöthigt und das allenfalls denjenigen, der die technischen Qualitäten eines Kunstwerkes zu würdigen versteht, in Ekstase versetzt, niemals aber in unserem Herzen diejenige Begeisterung hervorrufen wird, die der geborene, begnadete Genius in uns erweckt. Freilich mag der Grund, daß unsere Bewunderung Alma-Tadema's immer nur am Aeußerlichen haften bleibt, an der Wahl seiner Stoffe liegen. Unsere klassische Bildung hat nur unseren Verstand gefangen genommen; unser Herz ist nicht bei den Alten. Wir werden trotz der unbestreitbaren Meisterschaft eines Resurrektionisten wie Alma-Tadema niemals zu ihnen eine gemüthliche Stellung gewinnen. Fast schien es, als hätte der Maler durch seine beiden Bilder der letzten Ausstellung die Eisrinde, die unsere Anschauungs- und Gefühlsweise von der antiken trennt, gebrochen. Es waren Griffe in's volle Menschenleben hinein, eine Wiederbelebung der antiken Menschen, die bis zur Täuschung ging und die nicht zum geringsten Theile durch die warme Beleuchtung erzielt wurde. Wir glaubten beinahe an die Wahrheit dieses neu enthüllten Lebens und fingen an, den Archäologen zu vergessen. Die Bilder, welche Alma-Tadema auf die diesjährige Ausstellung geschickt hat, sind wieder von dem archäologischen Schatzgräber gemalt worden. Das eine zeigt uns, wie „Joseph, Intendant des Pharao" seinem „in der ganzen Majestät seiner Insolenz" thronenden Herrn einen Rechenschaftsbericht ablegt, der sich, wie die rings um den kauernden Diener liegenden Proben beweisen, um die Kornkammern des Reichs dreht. Man könnte den thronenden Pharao ebenso gut für eine Mumie halten, die in einem Museum egyptischer Alterthümer ausgestellt ist. Während uns auf des Meisters letzten Bildern gerade die ungesuchte und schlichte Ausstattung des antiken Lokals anmuthete, machen sich auf diesem Bilde sowohl als auch auf dem zweiten, gegenwärtig ausgestellten in erster Linie die Früchte des archäologischen Studiums geltend. Dieses zweite Bild stellt eine Audienz bei Agrippa dar und führt uns vermuthlich in das Innere seines Palastes. Die Lokalität ist nicht sonderlich klar angeordnet. Der greise Schwiegersohn des Augustus kommt, in eine purpurne Toga gekleidet, eine breite Treppe herabgestiegen. In kurzem Zwischenraume folgt ihm die Schaar seiner Klienten, die von der Menge, die am oberen Ende der Treppe harrt, ehrfurchtsvoll begrüßt werden. Die Treppe mündet nach oben in einen von einer offenen Säulenhalle abgegrenzten Vorsaal, durch den man einen Blick in's Freie gewinnt. Auch im Vorsaal drängt sich noch allerlei Volk. Unten mündet die Treppe auf einen kleinen, durch eine steinerne Brüstung nach hinten abgeschlossenen Raum, in welchem der Sessel steht, auf den Agrippa zugeht. Rechts von diesem Sitze steht der

Tisch der Protokollführer, mit all' den niedlichen Schreibgeräthen belegt, die man in Pompeji und anderwärts gefunden hat. Die Schreiber verbeugen sich tief vor dem nahenden Gebieter. Ganz im Vordergrunde rechts steht vor der Statue des Augustus, derselben, die im Jahre 1863 in der Villa der Livia gefunden wurde, eine Gruppe von drei Personen: ein Diener, ein Bacchuspriester und eine Dienerin mit einem Trinkgefäß, die zur Hausgenossenschaft zu gehören scheinen. Wir bewundern auch hier wieder das fabelhafte Geschick, mit dem der Künstler den antiken Marmor, die Statue, die Gewänder und die archäologischen Kleinigkeiten gemalt hat. Wir staunen über die feine Abtönung der Luft im Hintergrunde und über die pikante Verwerthung des eindringenden Lichts. Aber der Eindruck des Gemachten bleibt überwiegend, wiewohl der Maler durch die Gruppe im Vordergrunde die Erinnerung an die Lebendigkeit und die Wahrheit seiner früheren Bilder rege gemacht hat. Es muß übrigens hervorgehoben werden, daß das egyptische Bild — Alma-Tadema datirt seine Bilder nicht, er numerirt sie — die Zahl 124, das römische die Zahl 161 trägt.

Nach diesen Ausführungen braucht nicht mit Nachdruck betont zu werden, daß die Nachahmer Alma-Tadema's in noch viel höherem Grade äußerlich geblieben sind, um so mehr, als keiner von ihnen auch nur einen Theil seiner stupenden koloristischen Fähigkeiten besitzt. Sie haben einfach nur das Stoffgebiet annektirt und die minutiöse Ausführung der archäologischen Details nachgeahmt. Am unabhängigsten und darum auch am geistvollsten ist Albert Baur geblieben, der nach einem kurzen Intermezzo in Weimar wieder nach Düsseldorf übergesiedelt ist. Sein großes Historienbild von der vorigen Ausstellung, „Otto I. an der Leiche seines Bruders Thankmar", war unerfreulich in der Farbe und ungeschickt in der Komposition. Seine neuen Bilder zeigen einen geradezu überraschenden koloristischen Fortschritt, einen Saft und eine Kraft in der Farbe, die nach dem alten, soliden Recept der Düsseldorfer Historienmalerei, aber mit neuen französischen Ingredienzien gemischt zu sein scheint. Was uns auf seinem großen historischen Genrebilde, „Paulus predigt zum ersten Male in Rom vor den Vorstehern der römischen Judengemeinde", zumeist an den Niederländer erinnert, ist die Behandlung der Details und der Lokalität. Der zierliche Mosaikfußboden, die Waffen und die Panzer der Krieger, die den Apostel bewachen, die Geräthschaften und dgl. sind mit einem Fleiß, einem Eifer und einer Wahrheit behandelt, die vordem nicht erhört war. Es ist dies eine natürliche Folge der realistischen Neigungen unserer Zeit, die sich auch auf dem Gebiet der darstellenden Kunst neuerdings geltend gemacht haben. Aber es mußte ein Individuum auftreten, welches den Anstoß zu der sorgsamen Beachtung und Behandlung der bisher für nebensächlich gehaltenen Details gab — und das war Alma-Tadema. Damit soll jedoch nicht gesagt sein, daß hierin sein ausschließliches Verdienst zu suchen ist.

Die Komposition des Baur'schen Bildes, das eine große Fülle von Figuren vereinigt, leidet an dem schon oft an seinen Bildern gerügten Mangel der Einheitlichkeit. Wir finden eine ganze Menge interessanter und bedeutsamer Züge, die uns fesseln, aber sie vereinigen sich nicht zu einem bedeutenden Gesammteindruck. Der predigende Apostel hat das Aeußere eines jener religiösen Fanatiker, welche die älteren Düsseldorfer als Heilige und Märtyrer malten. Er hat zwar eben eine lange und gefährliche Seereise überstanden; aber es wäre für das Bild ungleich wirkungsvoller gewesen, wenn man ihm die Folgen dieser Seereise nicht anmerkte. Religiöse Begeisterung und körperliche Unzulänglichkeit sind ja Eigenschaften, deren Gemeinschaft althergebracht ist; es wäre jedoch endlich einmal an der Zeit, wenn sich unsere Historienmaler von dieser Tradition emancipirten. Hinter Paulus sitzen die Kriegsknechte an einem Tische, mit Würfelspiel beschäftigt. Einem der Spieler hat aber eines der flammenden Worte, welche den Lippen des begeisterten Redners entströmen, in's Herz getroffen. Er hält inne und horcht erstaunt auf. Auch in der Gruppe der zuhörenden Juden, unter denen sich eine große Anzahl interessanter Charakterköpfe befindet, thut sich mannigfaltige Bewegung kund. Der Vorderste, wie es scheint das Haupt der Gemeinde, sitzt mit lang ausgestreckten Beinen auf einem Stuhle, die Arme fest in seinen Mantel gewickelt. Ein Zug vornehmer Ueberlegenheit und Geringschätzung umspielt seine Lippen. Andere bewegen ungläubig die Köpfe, in anderen scheint es zu dämmern, als ob das Licht des Evangeliums allmählich ihre Herzen erleuchte. Zu ihnen gehört auch ein junges Paar im Hintergrunde hart an der Wand. Von heiligem Schauer und der Ahnung des Höchsten ergriffen, birgt das Mädchen ihr Haupt an der Brust des Geliebten. So läßt sich eine Anzahl interessanter und fesselnder Züge zusammenreihen, die uns mit Hochachtung vor dem ernsten Streben des Künstlers erfüllen. Aber der Gesammteindruck des Bildes bleibt doch ein getheilter. Getheilt im wahren Sinne des Wortes, weil wie bei dem Knaus'schen Bilde ein Riß durch die Komposition geht, der das Bild in zwei ungleiche Hälften theilt: links der Apostel und die Kriegsknechte, rechts das Auditorium. Endlich — und das ist der Kapitalfehler dieses wie vieler anderen Historienbilder — die Hauptperson vermag im Wetteifer um das Interesse des Beschauers den Sieg über die Nebenfiguren nicht davonzutragen. — Zwei antike Genrebilder — Amazonen auf der Bärenjagd und ein träumender Jüngling von Mädchen belauscht — leiden nicht an mangelhafter Kompo-

sition, während sie die oben hervorgehobenen Vorzüge eines gesunden und saftigen Kolorits in hohem Grade besitzen.

Die anderen Bilder aus dem antiken Leben sind nichts als mehr oder weniger gut verstandene Kostümstudien: Thumann's aufmerksame Schülerin, welche in etwas gewagter Situation dem Vortrage eines jungen Privatdocenten lauscht, ist wenigstens noch solide gemalt, während die malerische Qualität der anderen — Amberg's Hero, de Courten's Mädchen vor der Statue eines Amor u. s. w. — ziemlich zweifelhaft ist. Das halbe Dutzend mythologischer Bilder, unter ihnen eine riesige Leinwand Schlösser's, „Theseus und Ariadne", der sich vor Jahren einen Namen gemacht, weil seine mythologischen Gemälde das Sittlichkeitsgefühl unseres letzten Kultusministers oder vielmehr seiner scepterführenden Gattin verletzten, veranlaßt nicht einmal zu einer kurzen Exkursion. Den Göttern und Göttinnen des griechischen Olymps wird von unseren Malern neuerdings gar zu schlecht mitgespielt.

Ganz selbständig, ohne nach Alma-Tadema hinüberzuschielen, hat Otto Knille, der geniale Maler des Tannhäuserbildes, ein paar Scenen aus dem Erziehungsleben der griechischen Jünglinge gemalt. Es sind Theile eines größeren Cyklus, der zur Ausschmückung eines Saales der hiesigen Universitätsbibliothek bestimmt ist. Schon aus diesem Grunde ist die Ausführung etwas dekorativ gehalten, aber nicht so, daß der Maler auf alle Feinheiten der Detailirung verzichtet hat. Knille ist zu elegant und zierlich, um monumentale Malereien in großem Stile ausführen zu können. Aus diesem Grunde sind die beiden Scenen — Epheben in der Palästra und Plato mit seinen Schülern philosophirend — nicht wirkungsvoll genug, um ihrem Zwecke zu genügen. Ich fürchte, man übersieht diese zarten Malereien, lichte Figuren auf Goldgrund, über ihrer architektonischen Umgebung. Knille's Auffassung des antiken Lebens bildet übrigens einen interessanten Gegensatz zu dem Realismus Alma-Tadema's. Knille schaut die Alten mit den Augen eines begeisterten Verehrers an. Wenn er einen Griff in das hellenische Volksleben thut, hat er den Idealstaat des Plato und die Idealfiguren der griechischen Bildhauer vor Augen, die er aus dem kalten Marmor in die leuchtende Farbe des Lebens übersetzt. Alma-Tadema entkleidet die Alten ihrer Hoheit und ihres Glanzes. Es scheint ihm ordentlich Freude zu machen, daß er sie uns in ihrer natürlichen Schlichtheit vorführen kann, als wollte er damit sagen: seht nur genau zu, es waren Leute wie ihr! Zu solchen galvanischen Experimenten kann er freilich die Blüthe der hellenischen Jugend nicht brauchen. Darum steigt er hinab in die römische Decadence, die sich zwar noch einen Schimmer von der griechischen Herrlichkeit bewahrt hat, die aber bereits die stärkste realistische Charakteristik vertragen kann.

Das tiefste Mittelalter — Hunnen, Gothen, Tartaren und ähnliche groteske Nationen — ist glücklicherweise ohne Heimsuchung geblieben. Man fängt in den Kreisen unserer Maler nachgerade doch an, die Aufgabe der modernen Kunst zu erfassen. Die Historienmaler, welche mit dem Hunger im Magen und den Idealen im Herzen ihre Straße, die Augen immer gen Himmel gerichtet, unverrückt vorwärts ziehen, werden immer seltener und seltener. Ein Maler, wie G. Cornicelius in Hanau, der noch in der Weise der Schadow'schen Schule Historienbilder malt und urplötzlich in unserer Mitte auftaucht kann bei dem inzwischen herangewachsenen Geschlecht kaum mehr auf Verständniß rechnen. Seine Bilder, die sich, Gott weiß wie, auf die diesjährige Ausstellung verirrt haben, scheinen übrigens einer früheren Epoche anzugehören. Da sehen wir eine Mignon, die vor der Thür Wilhelm Meister's singt, eine heilige Elisabeth, die sich ihre weißen Schultern von dem finsteren Konrad von Marburg blutig geißeln läßt — lebensgroße Gestalten, alle unendlich korrekt gezeichnet und unendlich sorgfältig gemalt, aber auch unendlich langweilig. Es fehlt uns heute der heilige Ernst, um diesen verschollenen Bildern mit der nöthigen und wohl auch verdienten Ehrfurcht zu begegnen. A. v. Heyden kann sich das Vergnügen machen, einen lebensgroßen Märtyrer auf riesigem Scheiterhaufen zu malen, den ein Henkersknecht an den Pfahl bindet, während sich von unten bereits eine brennende Fackel dem Holzstoß nähert. Es ist ein Märtyrer, der durch seine Schriften gesündigt hat, wie die Bücher zu seinen Füßen beweisen, die mit ihrem Verfasser den Flammen geopfert werden sollen. Man kann der nackten Figur des Märtyrers alle möglichen Vorzüge nachrühmen: eine außerordentlich korrekte Zeichnung, eine kräftige Modellirung, die von umfassender Körperkenntniß zeugt, und man wird Recht haben, diese Vorzüge hervorzuheben. Aber interessant und fesselnd für das große Publikum ist weder der lange Märtyrer noch sein Henker. Man wird nach den Gründen forschen, die den geistvollen und scharf denkenden Künstler veranlaßt haben, eine so wenig populäre Scene zu malen. Vielleicht hat ihn der Geist des Widerspruchs dazu getrieben. Die übliche Behandlung solcher Scenen vereinigte sich vielleicht nicht mit seinen Anschauungen von der menschlichen Natur. Während man stets solche Märtyrer mit dem Ausdruck demuthsvoller Ergebung oder gar begeisterter Todesfreudigkeit gemalt hat, wollte er zeigen, wie sich nach seiner Ansicht ein Mensch von Fleisch und Blut in einer derartigen Situation benimmt. Sein Märtyrer befindet sich in einem Stadium dumpfer Verzweiflung, die an Stumpfsinn grenzt. Er läßt willig mit sich hantieren, er scheint die rauhe Hand des Henkers nicht zu fühlen,

er ist der Wirklichkeit entrückt. Aber sein Zustand ist kein ekstatischer, sondern der schreckliche Moment hat nur die Thätigkeit seiner Nerven zeitweise unterbrochen. Nur der eine Gedanke hält ihn noch aufrecht, der Gedanke an seine Werke. Sein letzter Blick ist weltverachtend auf die Kinder seines Geistes gerichtet, die zu seinen Füßen liegen. Verbrennt ihr auch meinen Leib, meine Worte werden in alle Welt hinausfliegen! Vor dieser dumpfen Energie scheint selbst der Henkersknecht Hochachtung und Ehrfurcht zu bekommen.

A. R.

Kunstliteratur.

Deutsches Maler-Journal. Für den praktischen Gebrauch der Zimmer- und Dekorationsmaler, Lackirer, Architekten, Zeichenschulen u. s. w. Herausgegeben von Prof. A. Gnauth, Architekt, und L. Lesker, Maler in Stuttgart. Bd. I, Heft 1—4. Stuttgart, W. Spemann, 1876. Fol.

Den zahlreichen Journalen kunstgewerblichen Inhalts, welche die Förderung unserer Kunstindustrie im Allgemeinen und von oben herab sich zum Ziel gesetzt haben, tritt hier ein Blatt zur Seite, welches die gleiche Aufgabe für ein bestimmt umgrenztes Fach und so zu sagen von unten herauf zu lösen unternimmt. Es faßt speciell die Zimmer- und Dekorationsmalerei, nebst den damit in Zusammenhang stehenden Gewerben des Anstreichers, Lackirers u. s. w. in's Auge, und zieht die Architektur und die Kunstschule nur insoweit mit herbei, als die eine als Trägerin, die andere als Pflegerin der dekorativen Künste nothwendig zur Sache gehören.

Anlage und Ausführung des Ganzen können von Herzen gut geheißen werden, und wir legen dabei ganz besonders Gewicht darauf, daß hier nun einmal dem bei uns so lange vernachlässigten malerischen Element im Kunstgewerbe und in der Dekoration der Wohnräume sein volles Recht wird. Es ist dringend zu wünschen, daß es den Herausgebern gelingen möge, das Unternehmen hinreichend fest zu gründen, um dauernd den hohen Aufwand zu bestreiten, und womöglich noch steigern zu können, den so reich mit farbigen Tafeln ausgestattete Publikationen erheischen. In den vier bis jetzt vorliegenden Heften sind die löblichsten Anstrengungen gemacht, um den Lesern, oder vielmehr den Arbeitern — denn an diese wendet sich das Unternehmen in erster Linie — eine Anzahl farbiger Muster vorzuführen, und wir können innerhalb dieser Hefte bereits einen entschiedenen Fortschritt in der Wahl und Wiedergabe der Vorbilder konstatiren. Schreitet man in gleich energischer Weise weiter fort, so dürfen wir hoffen, aus der schüchternen Oligochromie, die bei uns immer noch die vorherrschende Mode ist und nur langsam die graue oder gar weiße Tünche verdrängt hat, bald zur vollen farbenfreudigen Polychromie vorzuschreiten. Es würde sich vielleicht empfehlen, wenn das „Maler-Journal" unter seinen „Darstellungen ausgeführter Arbeiten" bald auch einige Werke alter Dekoration, besonders aus der Renaissance, zur Anschauung brächte, und zwar nicht bei der Wiedergabe einzelner Stücke, wie sie andere ähnliche Journale zu bringen pflegen, stehen bliebe, sondern ganze Räume in ihrer farbigen Wirkung reproducirte. Prof. Gnauth, der eine der Herausgeber, besitzt in seinen Studienmappen gewiß an solchen klassischen Vorbildern eine hinreichende Menge, um damit mehr als einen Jahrgang des „Maler-Journals" zieren zu können. Wir finden es allerdings gerechtfertigt, daß das neue Blatt die moderne Produktion in den Vordergrund stellt, und dadurch gewissermaßen eine Ergänzung schafft zu dem im gleichen Verlage erscheinenden „Kunsthandwerk", welches ausschließlich alte Werke berücksichtigt. Aber ausschließen sollte das „Maler-Journal" die alte Kunst unseres Erachtens nicht. Es liefe sonst Gefahr, auf seinem Gebiete die Quellen wieder zu verschütten, von deren Erschließung die Regeneration unserer gewerblichen Künste zu datiren ist. Einer kurzen Andeutung des Prospektes zufolge glauben wir, daß die Herausgeber über diesen Punkt ebenso denken wie wir, und daß sie die alte Kunst nur äußerer Schwierigkeiten wegen in den ersten Lieferungen nicht haben berücksichtigen können.

Ein glücklicher Zug in der Anlage des neuen Journals besteht in der Verbindung des theoretischen Elements mit dem praktischen. Die Wirksamkeit für die Praxis, wie sie das Blatt speciell auf seine Fahne geschrieben hat, kann nur dann eine segensreiche, dem Geist unserer Zeit entsprechende sein, wenn dieselbe das Handwerk mit der Wissenschaft wie mit der Kunst in einen freien Verkehr zu setzen versteht. Die handwerkliche Beschränkung im Sinne des späteren Mittelalters ist für immer abgethan. Je weitere Umschau der Handwerker hält auf allen Gebieten des Wissens und Könnens, die mit seinem Fach in Berührung treten, desto künstlerischer wird er werden, in desto vollerem Maße wird er den ungemein gesteigerten Anforderungen unseres Zeitalters Genüge leisten. Es liegen in den bisher erschienenen Heften mehrere Andeutungen vor, welche uns darauf schließen lassen, daß die Herausgeber auch nach dieser Richtung hin ihre Aufgabe richtig erkannt haben. Wir dürfen erwarten, daß sie ihr mehr und mehr nachzukommen bestrebt sein werden.

Von den Tafeln der ersten vier Hefte sind die meisten der Wiedergabe von modernen Wand- und Plafonddekorationen in Wohnhäusern gewidmet. Eine Ausnahme macht das Stück gemalter Wanddekoration im mittelalterlichen Stil aus dem neuen Münchener Rathhause. Den Detailblättern sind Schablonen in

Originalgröße beigegeben, welche für die praktische Verwerthung des Gebotenen vortreffliche Dienste leisten werden. Ferner enthalten die Hefte eine Façade mit Sgraffito-Dekoration, eine Tafel mit Schildern und eine mit Anilinfarbenproben. Das künstlerisch ansprechendste Blatt ist die Tafel mit Pilasterverzierungen von Eugen Neureuther. Da ist wirkliche Schöpferkraft, die sich in sinnigsten Erfindungen ausspricht, und wirkliches Verständniß für das Organische in der Ornamentik, das wir in den meisten heutigen Produktionen schmerzlich vermissen!

Unter den Aufsätzen, welche die Tafeln begleiten, heben wir den im 4. Hefte auszugsweise mitgetheilten Vortrag von M. Mahlmann über die Nothwendigkeit gewerblicher Fachschulen und deren Einrichtung, sowie den orientirenden Leitartikel von Jakob Falke hervor, der mit Recht die dekorative Harmonie aller begrenzenden Theile des Zimmers (Plafond, Wände und Fußboden) als das höchste Ziel für die Regeneration unserer Dekorationskunst bezeichnet. Aufgefallen ist uns ein Urtheil, welches der geschätzte Autor über die Meister der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts ausspricht. Er erinnert daran, daß die Innendekoration der Renaissance stets das Bestreben dokumentire, „die Architektur und die plastische Verzierung mit der Malerei in Harmonie zu setzen und alle drei zu gemeinsamer Wirkung zu verbinden", und fährt dann fort: „Die Wanddekoration der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts machte aber nicht so hohe Ansprüche, oder wo sie sich zur Frescomalerei verstiegen (!) hat, da hat sie sich auch isolirt und die große Regel der Renaissance aus den Augen gesetzt." So allgemein gefaßt läßt sich dieses Urtheil über eine Zeit, welche die Dekoration der Glyptotheksäle — um nur dieses eine Beispiel zu nennen — hervorgebracht hat, denn doch wohl schwerlich aufrecht erhalten. Denn was man auch immer von Einzelheiten in der Ausführung dieser Dekoration zu rügen haben mag: das steht jedenfalls außer Zweifel, daß die künstlerischen Urheber derselben über die Nothwendigkeit des Zusammenwirkens von Architektur, Plastik und Malerei sich so klar gewesen sind, wie nur irgend einer der großen Meister der Renaissance, deren Schöpfungen sie bekanntlich das eindringendste und allseitigste Studium gewidmet hatten, bevor sie an die Lösung ihrer großen Aufgabe schritten. Unsere neueste Zeit hat nur sehr wenige Leistungen aufzuweisen, welche, an die Thätigkeit eines Klenze und Cornelius mit Pietät und Verständniß anknüpfend, sie zu überbieten und ihrem strengen Ernst die geläutertere Farbenempfindung, den gebildeteren Geschmack der Gegenwart beizugesellen vermocht hätten. Auf sie herabzusehen, haben wir also eigentlich kein Recht.

C. v. L.

* **Neue Publikation über das Wiener Belvedere.** Anfang December gelangt die erste Lieferung eines Prachtwerkes zur Ausgabe, auf das wir heute schon unsre Leser aufmerksam machen wollen. Es ist dies die von der Firma H. O. Miethke in Wien unternommene Publikation unter dem Titel: „Die kais. königl. Gemälde-Galerie in Wien, in Radirungen von William Unger, mit Text von Carl von Lützow." Nach dem ausgegebenen Programm wird das Ganze aus 25 Lieferungen, jede mit vier Radirungen nebst erläuterndem Text bestehen und in Bezug auf die Art der Ausführung unbedingt einen der vornehmsten Plätze unter ähnlichen Werken einnehmen. Die Reproduktionen der Gemälde werden durchweg eigenhändige Radirungen von William Unger sein, und die bis jetzt vorliegenden Blätter zeigen, daß derselbe mit der gleichen Meisterschaft, mit welcher er die Bilder der Niederländer wiedergiebt, auch die Werke der italienischen und selbst die der deutschen Schulen durch seine Nadel zu interpretiren versteht. Das große „Ecce Homo" von Tizian und ein Frauenporträt von Holbein, welche die erste Lieferung bringt, beweisen dies sofort. Bei aller Mannigfaltigkeit im Einzelnen bleibt dem Werke dadurch, daß sämmtliche Blätter von einer und derselben Meisterhand herrühren, der dem Wesen einer solchen Publikation entsprechende einheitliche Gesammtcharakter durchaus gewahrt. Die Kupfer erscheinen in der stattlichen Größe von 68 × 52 Centim. Etwa die halbe Größe besitzt der in reizender Weise mit eingedruckten Radirungen von Unger illustrirte Text. Derselbe giebt zunächst eine übersichtliche Geschichte und Gesammtcharakteristik der Galerie und begleitet sodann jede Tafel mit kurzen sachlichen Erläuterungen und Literaturangaben. Für die typographische Ausstattung haben die besten alten Vorbilder als Muster gedient.

Sammlungen und Ausstellungen.

W. **Kasseler Kunstverein.** Auch während der letzten Wochen erhielt die permanente Ausstellung unseres Vereins werthvolle Zusendungen von auswärts, so daß den Besuchern derselben jetzt ein vielseitiger Genuß geboten ist. Unter den Figurenbildern ist zunächst eine neue und sehr beachtenswerthe Leistung von O. Försterling in Klein-Zschachwitz bei Dresden, „Schneewittchen", hervorzuheben, welche unter den zahlreichen Darstellungen dieses Gegenstandes als eine der am besten gelungenen zu bezeichnen ist. Auf einem Felsplateau, welches sich inmitten einer vortrefflich komponirten Berglandschaft erhebt, steht unter freiem Himmel die mit rothem Sammet bedeckte Bahre mit dem gläsernen Sarg, in welchem Schneewittchen ruht, das liebliche, von schwarzem Haar umflossene Antlitz etwas zur Seite nach dem Beschauer hingewendet. Zu Füßen des Sarges sitzt, in Schmerz versunken, einer der Zwerge, Wache haltend. Eine Eule hat sich wie theilnehmend bei ihm niedergelassen, andere Vögel fliegen herzu, um gleichfalls um das todte Schneewittchen zu trauern. Försterling zeigt auch in diesem Gemälde ebenso viel Begabung als Figurenmaler wie als Landschafter, und wie allen seinen Arbeiten eine poetische Auffassung zu Grunde liegt, so ist es ihm auch hier gelungen, eine märchenhafte Stimmung in das Ganze hineinzutragen. Auch in Beziehung auf die Malerei selbst verdient das schöne Bild alles Lob und zeigt wie die beiden schon früher besprochenen Arbeiten des Künstlers „Waldmärchen" und „Quellnymphe" die bedeutenden Fortschritte, welche jener auch nach dieser Seite hin gemacht hat. Unter den Genrebildern zeichnen sich gleichfalls verschiedene Arbeiten durch lebenswahre Auffassung und gediegene Art und Weise des Vortrags vortheilhaft aus. So vor Allem Gemälde von F. Boser in Düsseldorf „In der Kirche", A. Kindermann „Spielende Kinder", Hiddemann in Düsseldorf „Revanchegelüste", Charles Webb in Cleve „Alte Erinnerungen". Auch eine „Kornprobe" von Jansen, ein „Motiv aus Tirol" von dem verstorbenen Kindler, ein „Gefangenentransport" von Sell in Düsseldorf, sowie Arbeiten von E. Stammel, A. Siegert ebendaselbst, E. Schütze (München) und von Ehrentraut (Berlin) sind als bemerkenswerthe Leistungen in dieser Richtung zu nennen. Ein großes Jagdstück „Parforce-Jagd", von dem auf diesem Gebiet rühmlichst bekannten F. Deiker in Düsseldorf, fällt durch seine Größe und vorzügliche Ausführung auf; im Uebrigen ist das Thierbild durch

E. Hallatz in Berlin, C. Fink in Kassel und F. Heimerdinger in Hamburg, welcher letztere auch ein hübsches Fruchtstück ausgestellt hat, gut vertreten. Ein farbenprächtiges kleines Architekturbild aus Venedig (Canal grande) war von P. Burmeister in München ausgestellt. — Ganz vorzüglich war ferner auch das landschaftliche Fach vertreten, in welchem sich das künstlerische, speciell malerische Vermögen unserer Zeit recht eigentlich koncentrirt zu haben scheint. Wie sich die Mehrzahl der Künstler selbst diesem Gebiet zugewendet hat, so hat sich dasselbe auch der besonderen Gunst des Publikums zu erfreuen. Theils mag der Grund hiervon darin liegen, daß das Landschaftsbild vor dem Figurenbild den Vorzug des allgemeineren Charakters voraus hat, so daß es, auch wenn es einen Bestandtheil unserer täglichen Umgebung bildet, nicht ermüden kann, wie dies bei vielen Figurenbildern der Fall ist, hauptsächlich aber ist er wohl darin zu suchen, daß der Deutsche für die ihn umgebende Natur und ihre Darstellung am meisten Sinn und Verständniß hat. Besonderes Interesse gewährte zunächst Andreas Achenbach's „Die Dünen von Ostende". Man sieht im Vordergrund eine nach links steil abfallende Berglehne mit aufsteigendem, stark verkürztem Steg und mit Figurenstaffage; in der Tiefe zur Linken das sanft bewegte Meer. Das gewählte Motiv bot für die malerische Ausführung ungemeine Schwierigkeiten, die der bewährte Meister jedoch in virtuoser Weise überwunden hat. Bei sehr hoch angenommenem Horizont versetzt das flott gemalte Bild den Beschauer sofort in jene freie Stimmung, wie sie einerseits der Anblick des Meeres, andererseits der Höhenstandpunkt zu gewähren pflegt. Im Uebrigen sind namentlich Klarheit und Leuchtkraft der Töne in Luft und Wasser als besondere Vorzüge des Bildes hervorzuheben. Doch auch unter den übrigen Landschaften, welche fast ohne Ausnahme die auf diesem Gebiet in neuerer Zeit gemachten eminenten Fortschritte zeigen, finden sich Leistungen ersten Ranges. Dahin gehören W. Lichtenfeld (Hamburg) „Im Dachauer Moor", J. W. Lindlar (Düsseldorf) „Wasserfall" (Motiv aus val anzasia), J. Wenglein (München) „Abendstimmung", F. Dünbe (Düsseldorf) „Norwegischer Fjord", A. Leu (ebendaselbst) „Schweizerlandschaft" (Eiger und Mönch), K. Rettich (Weimar) „Abend in den Scheeren Norwegens". Außerdem sahen wir ein „Motiv aus dem Odenwald" von C. Schweich (Düsseldorf), vortreffliche Winterlandschaften von Ad. Schweitzer in Dessau und W. v. Langenschwarz in Kassel, eine Harzlandschaft (Motiv von der Teufelsmauer bei Blankenburg) von W. Schröter in Dessau und stimmungsvoll durchgeführte Landschaften von Ingenmay (Düsseldorf), R. Poeppel (München) und Frl. v. Batzko (Weimar). Handwerk in Kassel hat in seiner „Westfälischen Mühle" ein hübsches landschaftliches Motiv behandelt. Von P. Kocken in München sind zwei prächtige „Landschaften mit Birken", von A. Steffan ebendaselbst ein fein behandeltes Motiv von der Isar ausgestellt. Ein Gemälde von A. Lucas, „Italienische Landschaft", bringt endlich den Neueren gegenüber auch die Vorzüge der älteren Landschaftsschule zur Geltung. Nennen wir noch sorgfältig ausgeführte Aquarelle von A. Basler in Dessau und M. von Heyligenstädt in Berlin, so können wir die diesmalige Uebersicht über die bemerkenswertheren Arbeiten aus dem Gebiet der Malerei schließen. Ueber einige plastische Werke im nächsten Artikel.

Vermischte Nachrichten.

R. **Vom deutschen Architektentag.** Am 1. September begannen im Konferenzsaale des königl. Polytechnikums zu München die Berathungen der Abgeordnetenversammlung des „Verbandes der deutschen Architekten- und Ingenieurvereine" und wurden durch die beiden folgenden Tage fortgesetzt. Ihnen schloß sich dann vom 4. bis 6. September die II. Generalversammlung des Verbandes an und zwar im großen Saale des k. Odeons. Am folgenden Sonntage begrüßte die Vertretung der Stadtgemeinde die Gäste im Saale des alten Rathhauses, am Mittwoch fand ein gemeinsamer Ausflug nach Tölz und am Donnerstag ein solcher nach Kelheim zur Besichtigung der Befreiungshalle und dann nach Regensburg statt. In der ersterwähnten Versammlung wurde eine Anzahl von Referaten abgelegt, so des niederrheinischen Vereins über die Ausbildung der Bauhandwerker, des Berliner Vereins über juristische Ausbildung der Baubeamten, des Hamburger Vereins über Druckhöhenverluste in geschlossenen Röhren rc., des Badenschen Vereins über den Verband und die Reichsgesetzgebung, des Berliner Vereins über die Vervollkommnung der Ziegelfabrikation, des niederrheinischen Vereins über die Fundation großer Brücken, des Straßburger Vereins über die Minimaldimensionen von Brückenpfeilern, ferner über die Frage der Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale. Es waren 17 Vereine vertreten und haben 34 Abgeordnete an den Berathungen Theil genommen. Als Ort der nächsten Delegirtenversammlung wurde Dresden bestimmt. Am 4. September ward im Polytechnikum eine Ausstellung von Arbeiten aus dem Gebiete des Ingenieur- und Hochbauwesens eröffnet, deren Zweck es war, den anwesenden Gästen einen Ueberblick über die in diesen Zweigen der Technik während der letzten Jahre entwickelte Gesammtthätigkeit zu gewähren. Davon wären zu erwähnen: die Pläne sämmtlicher seit 20 Jahren in Bayern ausgeführter Flußkorrektionen, vieler bayerischer Eisenbahnbauwerke, der bayerischen Verkehrsanstalten und der pfälzischen Eisenbahnbauten, Pläne über Neubauten in der Saline Rosenheim und am Tiefstollen in Peißenberg; die Pläne der neuen Elbbrücke in Dresden vom Oberingenieur Monk daselbst; Plan und Modell einer Lokomotive nach dem System Krauß in München; Zeichnungen eines eisernen Dampfbaggers und eines solchen Schleppdampfers; Pläne und Modelle der zweiten protestantischen Kirche in München von Prof. Gottgetreu, Modelle, Pläne und Photographien eiserner Brücken von Gerber, Direktor der süddeutschen Baugesellschaft rc. Als Festschrift wurde ein „Bautechnischer Führer durch München", herausgegeben von Galeriedirektor Reber, vertheilt, der eine geschichtlich-kritische Darstellung der Münchener Bauthätigkeit giebt. Anordnung und Ausstattung des Büchleins schließen sich an Winckler's „Technischen Führer durch Wien" an. Zum Zwecke des Empfangsfestes war der große Saal des alten Rathhauses sinnig geschmückt. Der Architekt Albert Schmid begrüßte die Gäste Namens des Münchener Architekten- und Ingenieurvereins und nach ihm Bürgermeister Dr. Erhardt, worauf Baurath Burresch aus Oldenburg dem Dankgefühl der Gäste Ausdruck gab. Die erste allgemeine Sitzung im großen Odeonssaale war ungemein stark besucht. Unter den Anwesenden bemerkte man mehrere höhere Beamte. Der Vorsitzende, Direktor v. Bauernfeind, gab in seiner Ansprache einen kurzen Rückblick auf die Geschichte des Verbandes, zu dessen Gründung Dr. Puttrich von Leipzig die erste Anregung gab. Das bisherige Bureau blieb auf allgemeinen Wunsch unverändert. Die Zahl der Verbandsmitglieder beträgt dermal 5400, die der Vereine 23. Baudirektor Burresch sprach über das moderne Transportwesen zu Wasser und zu Lande, von dem er einen interessanten geschichtlichen Ueberblick gab. Ihm folgte Direktor v. Bauernfeind mit einem Vortrage über die Organisation der Studien und Prüfungen an den deutschen Bau- und Ingenieurschulen und befürwortete die Trennung des Architekturfaches vom Ingenieurwesen als von der Natur der Sache geboten. Auch eine gleichheitliche Einrichtung der einschlägigen Schulen und namentlich des Prüfungsverfahrens sei anzustreben. An die Stelle des in Aussicht genommen gewesenen, durch die Ungunst des Wetters aber vereitelten Gartenfestes trat ein Fest im reich dekorirten Saale des Kil'schen Kolosseums, in welchem sich wohl einige Tausende zusammenfanden. Ein großes Tableau, das alle möglichen Bauten nebeneinander stellte, verrieth mehr Phantasie als Geschmack. Der Grundgedanke des vom Maler Stöger gedichteten Festspiels bestand darin, daß Munichia einen Architekten und einen Ingenieur miteinander versöhnte, die über der Dekoration zum Empfang der Festgäste in Streit gerathen. Nach Beendigung des Festspiels toastirte Architekt Böck aus Berlin auf König Ludwig, Direktor von Bauernfeind auf den Kaiser rc. Humoristische Einzelproduktion machten den Schluß. Weniger zahlreich war die zweite Sitzung im Odeonssaale besucht. Auf den Antrag Sonne's beschloß die Versammlung eine Eingabe an den Reichskanzler um einheitliche Organisation der Studien und Prüfungen an den technischen Hochschulen des deutschen Reiches. Baurath Hase referirte über die Arbeiten der Architektur-Abtheilung, die sich besonders mit der Frage der Leichenverbrennung beschäftigte und diese als höchst wünschenswerth bezeichnete. Baurath Zenetti berichtete

über die Arbeiten der Ingenieurabtheilung, speziell über die Dauerbarkeit der Eisenkonstruktionen 2c., worauf Architekt Fritsch aus Berlin einen ausführlichen Vortrag über die Frage hielt: „Wie kann die Baukunst wieder volksthümlich gemacht werden?“ Nach einem interessanten Rückblick auf die Kulturgeschichte der letzten Jahrhunderte meinte Redner: jetzt ständen sich nur zu häufig die Anhänger der Renaissance und der Gothik einander feindlich gegenüber. Das werde nur besser werden, wenn der künstlerischen Praxis die ihr gebührende Stelle eingeräumt worden. Vor Allem müsse durch den Zeichenunterricht der Geschmack des Volkes gebildet werden. Der Privatbau solle nicht schwächlicher Abklatsch des Monumentalbaues sein, sondern die reife und schöne Frucht aus der herrlichen Blüthe desselben. Sei erst einmal die Baukunst volksthümlich geworden, dann werde man auch eine deutsche Kunst haben. — Wasserbaudirektor Grebenau aus Straßburg sprach über Flußsenkungen und die damit zusammenhängenden Erscheinungen, worauf der Vorsitzende den Architekten- und Ingenieurtag schloß. Nachmittags ward der Ausflug nach Tölz unternommen, wobei die den Zug führenden Lokomotiven die Gestalt feuerspeiender Drachen zeigten und die Waggons mit Gewinden und bezüglichen Emblemen geschmückt waren, und Tags darauf entführte ein stattlicher Zug die Festgäste nach Kelheim und Regensburg.

Zeitschriften.

Gewerbehalle. Lief. 11.

Kapitäle aus der Klosterkirche in Drübeck bei Wernigerode; Tisch aus der Zeit Louis' XIV. im Schlosse zu Bercy bei Paris. — Moderne Entwürfe: Glasmalereien; Füllung von einer in Ledermosaik ausgeführten Kassette; Parquetboden; gemalte Tapeten; Standuhren im Stile Louis' XIV., XV. u. XVI.; vergoldeter Wandspiegel mit Blumenbehälter; farbig glasirter Ofen; schmiedeeisernes Gitter vom Belvedere in Prag; eiserne Treppe; Ofenthüren für Eisenguss mit Messingbeschlag; Regulator; Kronleuchter; Girandole; Motive für Bonbonnièren in gemaltem Email.

Gazette des Beaux-Arts. Lief. 233.

Des oeuvres et de la manière de Masaccio, von H. Delaborde. (Mit Abbild.) — Les fragments de Tarse au musée du Louvre, von L. Heuzey (Mit Abbild.) — Musée de Lille: le Musée Wicar, von L. Gonse. (Mit Abbild.) — Les eaux-fortes de M. Evershed, von A. Lostalot. (Mit Abbild.) — Art et industrie au XVIe siècle. Le tombeau de Gaston de Foix, von G. D'Adda. (Mit Abbild.)

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 10.

Falkenhauben im germanischen Museum, von A. v. Eye. (Mit Abbild.) — Zur Geschichte der deutschen buntglasirten Thonwaaren, von A. v. Eye. — Ein Seitenstück zum Jamnitzer'schen Tafelaufsatze im germanischen Museum, von A. Essenwein.

Berichtigung.

In Nr. 5 der Kunst-Chronik ist irrthümlich der 1. Dec. als Termin der Einlieferung von Konkurrenzarbeiten für die Kunstgewerbe-Ausstellung in Amsterdam 1877 angegeben, während der 1. Dec. nur als letzter Termin für die Anmeldung zur Theilnahme an der Konkurrenz festgesetzt ist. Die Einsendung hat vom 21. Mai bis 5. Juni 1877 zu erfolgen.

Inserate.

Ein neues Prachtwerk

erschien soeben und ist durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen:



ANDERMAPPE.

Ein Künstler- und Familien-Album.

36 Originalzeichnungen in Feder und Blei, Kreide und Kohle

von **Carl von Piloty — Wilhelm von Kaulbach — Arthur von Ramberg — Wilhelm Lindenschmit — Wilhelm Diez — Friedrich Voltz — Ferdinand Barth — Conrad Beckmann — Robert Beyschlag — Wilh. Camphausen — Jean Chelminski — Eduard Grützner — Johann Herterich — Karl Karger — Hugo Kauffmann — Fritz August Kaulbach — Hermann Kaulbach — Eduard Kurzbauer — Heinrich Lang — Alexander Liezen-Mayer — Heinrich Lossow — Hans Makart — Gabriel Max — Toby Rosenthal — Mathias Schmid — Hermann Schneider — Josef Weiser — Eduard Young.**

In Lichtdruck v. **Römmler & Jonas** in Dresden. Mit erläuterndem Text.
Preis in sehr eleganter Leinwandmappe (Folio) 60 Mark.

☞ Die Wandermappe möchte mit ihrem erstmaligen Erscheinen zum Christfest 1876 gerne in die Künstler- und Familienkreise dringen, wo sich ein guter Geschmack mit einem richtigen, sinnigen Verständniss für bessere künstlerische Leistungen vereinigt. Der Kunstmarkt hat mit Hilfe des Farbendruckes und der Photographie in den letzten Jahren so viel Uebersättigendes geboten, dass hier eine Abwechselung gewiss nur freudig begrüsst wird. Die Blätter der Wandermappe, durch Lichtdruck wiedergegeben, sind Bilder ohne Worte, d. h. ohne Text; ein jedes Blatt soll für sich selber sprechen, zudem ist die Literatur so überreich und Jedem so leicht erschlossen, dass es hier überflüssig erscheinen muss neue Früchte aus ihrem Schoose zu sammeln. Handzeichnungen in solcher Vollkommenheit getreu dem Originale wieder zu geben, dass man das Original vom Druck nicht zu unterscheiden vermag, das ist eine Aufgabe, welche der s. g. Lichtdruck erreicht hat. Mögen die Blätter der „Wandermappe" also eine freundliche Aufnahme finden, geleitet unter dem Schirm und Schutz des „Münchner Kindl's", jenes kleinen stereotyp gewordenen Schutzgeistes, dem man bei keinem Münchener Künstlerfeste, bei frohem Spiel und Mummenschanz das Gastrecht verweigert.

Buch- und Kunsthandlung **Adolf Ackermann** (vorm. Fleischmann)
Maximilianstrasse 2. **München.**

Soeben erschienen:

Die Kunst für Alle.

Eine Sammlung der vorzüglichsten Malerstiche, Radirungen und Formschnitte des 15.—18. Jahrhunderts,

mit besonderer Beziehung auf Kunst- und Cultur-Geschichte ausgewählt und in unveränderlichem Lichtdruck wiedergegeben.

Mit erläuterndem Texte von Professor Lud. Weisser.

Jede Lieferung in gr. folio enthält 10 Darstellungen, Preis der Lieferung M. 15. —, jedes einzelnen Blattes ohne Text M. 2. —.

H. G. Gutekunst, Kunsthandlung, Stuttgart.

Nöhring's Photographien,

direct nach den Originalen aufgenommen. (Vergl. Kunstchronik 1875, Sp. 91.)

Architektur aus deutschen, italienischen und belgischen Städten.
Plastik: Antiken in Florenz, Rom und Neapel. — Werke der Kleinkunst: Domschatz zu Aachen, Trier, Hildesheim; Museen in Kassel und Darmstadt.
Malerei: Galerien in Florenz, München (Pinakothek ä. M.), Kassel, Frankfurt a. M., Augsburg. — Memling's Werke in Brügge und Lübeck. — Handzeichnungen.
Grösse incl. Carton 48/56 Centim. — Preis pro Blatt 3 bis 4 M. — Ohne Carton erheblich billiger.
Kataloge gratis und franco. **C. Bolhoevener** in Lübeck.

Soeben erschien bei uns:

Die Plastik der Hellenen an Quellen und Brunnen

von **Ernst Curtius.**

Mit 9 Holzschnitten.

Aus den Abhandlungen der Königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin 1876.

gr. 4. geh. Preis 2 Mark.

Ferd. Dümmler's Verlagsbuchhdlg. (Harrwitz & Gossmann) in Berlin.

Photographien

nach den bedeutendsten Gemälden der

Akademischen Kunstausstellung in Berlin.

Cabinetalbum, enthaltend 24 Blatt, zu 25 Mark.
Royalalbum, enthaltend 23 Blatt, zu 120 Mark.
Einzelne Blätter in Cabinetformat à 1 M., in Royalformat à 4 M. 50 Pf.

Cataloge auf Wunsch gratis und franco durch unser Detailgeschäft.

Photographische Gesellschaft,
Dönhofsplatz — Berlin.

Verlag von H. Schultze. Leipzig.

Unger, M., *Das Wesen der Malerei,* begründet und erläutert durch die in den Kunstwerken der bedeutendsten Meister enthaltenen Principien. Ein Leitfaden für denkende Künstler und gebildete Kunstfreunde. 1851. Preis jetzt M. 4. —.

Unger, M., *Kritische Forschungen im Gebiete der Malerei alter und neuer Kunst.* Ein Beitrag zur gründlichen Kenntniss der Meister. (Zugleich als Supplement zum: Wesen der Malerei.) 1865. jetzt M. 3. —.

Die Artistische Anstalt von **Gustav W. Seitz** in Wandsbeek ersucht um Einsendung von **Aquarellen** aus folgenden Fächern:

Landschaft, Architektur, Blumen, Marine, Thier-, Jagd-, Genrescenen.

Bildgrösse: 25 × 32 Centimeter. — Nichtgewähltes wird innerhalb 8 Tagen franco remittirt, dagegen Behaltenes sofort honorirt. ☞ Vervielfältigungsrecht inbegriffen. ☜

Eine interessante Sammlung von 492 Photographien in Visitformat: Bildwerke aller Schulen, kunstgeschichtlich geordnet und bezeichnet, für 50 Mark zu verkaufen durch die Expedition dieses Blattes.

Hierzu eine Beilage von Gebrüder Micheli in Berlin.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XII. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

23. November

Nr. 7.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1876.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die akademische Kunstausstellung in Berlin.

V.

Kommt man aus dem Mittelalter in die neuere Zeit, so wird die Uebersicht über das historische Genre zwar etwas mannigfaltiger, aber nicht viel erfreulicher. Lindenschmit ringt und ringt; es gelingt ihm aber nicht, sich aus seinem schmutzig-bräunlichen Gesammtton, den er in Belgien acquirirt hat, an eine freie, gesunde Atmosphäre herauszuringen. Auch bewegt er sich nach wie vor in demselben Stoffgebiete: in Scenen aus der Reformationsgeschichte in Deutschland oder in England. Auf dem einen seiner ausgestellten Bilder wird der Knabe Martin Luther von seinen Eltern in die Klosterschule der grauen Brüder gebracht, auf dem zweiten verantwortet sich der blasse, hohlwangige Mönch vor Kardinal Cajetan in Augsburg. Das dritte Bild führt uns wieder nach England: „Anna Boleyn übergiebt in dem Bewußtsein ihres Todes ihr Kind Elisabeth dem Schutz des Mathew Parker" — eine Scene, die nur durch den Kommentar verständlich ist. Ohne diesen würde man glauben, das Kind, welches sich ängstlich an seine Mutter drückt, fürchte sich vor dem schwarzen Mann, der ehrfurchtsvoll vor der thränenreichen Königin kniet. Die koloristische Physiognomie der Lindenschmit'schen Bilder ist, wie gesagt, unerfreulich. Es herrscht in ihnen eine drückende Schwüle, die auf den Figuren lastet und ihnen den freien Gebrauch ihrer Glieder zu rauben scheint. Es fehlt ihnen Leben und Bewegung: sie sehen alle vergilbt und krank aus. Rothe Wangen und eine frische, gesunde Gesichtsfarbe sind bei Lindenschmit verpönt: gelbe und lederfarbene Gesichter bei Jung und Alt. Was aber kaum ein zweiter Maler in dem Grade wie Lindenschmit erreicht, das ist der historische Lokalton. Die Figuren sind mit ihrer architektonischen Umgebung auf das innigste verwachsen, und dadurch gewinnen sie an Wahrheit und Natürlichkeit, was ihnen ihr Schöpfer nicht direkt mitgegeben hat. Vergleicht man mit Lindenschmit's schlichter, anheimelnder Anspruchslosigkeit Karl Becker's (Berlin) prahlerische Kostümstücke, so wird man den inneren Werth, den Lindenschmit's Gemälde trotz mancher koloristischer Mängel besitzen, erst recht erkennen. Karl Becker, der eine Zeit lang mit Glück den Bahnen der Venetianer folgte, ist weit von diesem Wege abgewichen. Statt an Klarheit und Tiefe zu gewinnen, hat er sich in eine oberflächliche dekorative Manier verloren, die von der Teppichmalerei nicht mehr weit entfernt ist. Seine Dichterkrönung Ulrich's von Hutten durch Kaiser Maximilian ist ein kaltes, prunkvolles Ceremonienstück: eine Sammlung prächtiger Gewänder und Rüstungen, welche der Maler ohne die mindeste Rücksicht auf historische Treue nach seinem Geschmack zurecht komponirt hat, flüchtig gezeichnete Köpfe, die jeder tieferen Charakteristik entbehren — das ist alles. Köpfe, Hände, Gewänder und Beiwerk sind ohne Unterschied in derselben oberflächlichen Manier behandelt. — Von den Belgiern sind auch ein paar historische Genrebilder aus dem 16. Jahrhundert vorhanden. Da ist zunächst von E. de Biève eine Episode aus dem Banket der Konföderirten (1566), die Proklamation des Spitznamens „Geusen" zum Bundesnamen. Aber wo ist der alte Glanz geblieben, die glühende, leuchtende Farbe, welche in den vierziger

Jahren die Augen von ganz Europa auf die Gemälde der belgischen Schule lenkte? Wohl ruht auf diesen Gestalten der niederländischen Edlen noch die alte Noblesse, der geistige Adel von früher, aber das Kolorit ist krank und schwach und schwächlich auch die Charakteristik der Köpfe. A. de Vriendt, der eine von den beiden Brüdern, welche vor ein paar Jahren das Programm eines neuen unabhängigen Kunststils aufstellten, hat seinem hochtönenden Wort noch keine, auch noch so bescheidene That folgen lassen. Sein Karl V. im Kloster von S. Just steht unter dem Einfluß de Biësve's und leidet an derselben Kränklichkeit. Noch ein anderer von den älteren belgischen Malern, der von der Höhe seines Ruhms jedoch noch nicht herabgestiegen ist, Emile Wauters, hat ein Bild ausgestellt, aber ein wenig rühmliches, das Porträt eines Knaben, zwar von guter Haltung und voll Leben und Natur, aber erschrecklich schwach im Kolorit, was doch sonst immer die Stärke der belgischen Schule war. Alma-Tadema scheint berufen, ihren alten Glanz wieder aufzufrischen. Bis jetzt ist es ihm mit solchem Erfolge gelungen, daß die alten Herren mit ihrer alten Gloriole völlig in den Hintergrund geschoben worden sind. Sonst pflückt von den Belgiern in Berlin nur noch de Schampheleer, der unübertreffliche, poesievolle Wasserlandschafter, seine wohlerworbenen Lorbeern. Auch auf der diesjährigen Ausstellung sind zwei Bilder von seiner Hand zu sehen, von denen besonders das eine — Weg von Loosdrecht nach Hiltersum — den besten deutschen Landschaften nahe kommt.

In den Ideenkreis des 15. Jahrhunderts führt uns Gustav Spangenberg mit einer ernsten, imponirenden Schöpfung, welche die Jury durch die große Medaille, das Publikum durch die lebhafteste Theilnahme ausgezeichnet hat. Spangenberg gemahnt an jene Meister der alten Schule, denen der Gedanke die Hauptsache ist und bleibt, auch wenn er auf Kosten mancher Aeußerlichkeiten herausgearbeitet werden soll. Sein Kolorit ist hart und bunt, wie das der alten deutschen Meister, eines Dürer, eines Baldung Grien. Aber in den Köpfen seiner Figuren offenbart sich eine ähnliche Kraft, eine ähnliche Größe der Charakteristik, wie sie jenen deutschen Meistern zu eigen war. Keine archäologische Grille hat in dem Künstler den Gedanken zur Reife gebracht, den Zug des Todes nach der volksthümlichen Anschauung des Mittelalters zu malen, wie sie sich in den Todtentänzen aussprach. Er suchte in dem uns fern liegenden Symbol nur den Ausdruck, die Lösung eines tiefen Schmerzes, welcher seine Seele zerriß. Die zwei Kinder, welche vor dem grausigen Glöckner einherschreiten, sind die Abbilder seiner eigenen, die ihm der Tod nach einander entriß. Und nun suchte er sich durch den demokratischen Gedanken des Mittelalters zu trösten und bildete einen langen, unabsehbaren Zug, der einem läutenden Gerippe im Mönchsgewande folgt und sich weit in die nächtige Landschaft hineinzieht. Der Papst und der Kaiser, der Ritter hoch zu Roß und der Krämer, die Nonne und der Mönch, die Braut mit dem Myrthenkranz — all' die bekannten Typen, die wir in den Standesreihen der Todtentänze finden, sind in dem langen Zuge vertreten. Krähen und Raben, die Vögel des Todes, umflattern krächzend die stumme Procession. Links am Wege sitzen Bettler, Kranke und Krüppel, welche flehend die Hände ausstrecken. Aber der Tod geht an ihnen vorüber, um dem blühenden Landsknechte zu winken, der traurig von seiner weinenden Dirne Abschied nimmt. Außer v. Heyden's Märtyrer ist dies die einzige ideale Komposition von Bedeutung, welche die Ausstellung aufzuweisen hat. O Volk der Denker und Dichter, wo sind deine Ideale geblieben? Mahnt Cornelius vergeblich von den Wänden der Nationalgalerie?

Die handfeste Piloty-Schule ist im historischen Genre nur durch wenige mittelmäßige Bilder vertreten, unter denen Gaupp's Brandschatzung eines Klosters wohl am besten gemalt ist. Defregger ist ihr nicht mehr zuzuzählen, da er längst eine eigene Richtung eingeschlagen hat. Auf ihn entfiel die zweite große goldene Medaille, und sie hat wiederum einen getroffen, der sie redlich verdient hat. Die Ausstellung zeigt ein Pendant zu dem Auszuge der Tiroler gegen die Franzosen 1809, welches vor zwei Jahren zuerst den Namen Defregger's in Berlin allgemein bekannt machte. Auf dem neuen Bilde, welches die Nationalgalerie angekauft hat, kehren die siegreichen Tiroler mit den eroberten Fahnen und den gefangenen Franzosen in ihr Gebirgsdorf heim. Die Männer und Greise an der Spitze des Zuges schauen ernst und trübe vor sich hin, in die nebelhafte Zukunft, während die jungen Leute sich ausgelassener Siegesfreude hingeben. Mit der Stimmung hat sich auch das Kolorit Defregger's gehoben: es ist nicht mehr so stumpf und trüb, sondern klarer und fröhlicher geworden. Seitdem Vautier leider etwas in den Hintergrund getreten ist, rückt Defregger immer näher und näher neben den ersten der deutschen Genremaler, neben Knaus. Ist sein Kolorit auch nicht von derselben Kraft und Tiefe, von derselben eigenthümlichen Gluth, so ist seine Auffassung der Natur vielleicht eine gesündere und unmittelbarere. Sie ist freier und natürlicher, während die Auffassung der Natur, die sich Knaus im Laufe der letzten Jahre eigen machte, mehr und mehr von ihrer Unbefangenheit eingebüßt hat. Ich werde diesen Umstand bei der Besprechung des Knaus'schen Genrebildes noch näher erörtern. Für jetzt will ich nur noch erwähnen, daß Defregger's Genrebild, die Bestrafung eines ungezogenen Hundes, der eine Gans getödtet hat, in der freien Natürlichkeit dem Knaus'schen Genrebilde etwas

überlegen ist. Knaus erscheint neben Defregger geschminkt. Nur hält sich Defregger nicht immer an die kerngesunde Natur. Die Köpfe seiner Figuren zeigen bisweilen eine kränkliche Blässe, seine Tiroler sehen aus, als ob sie zu viel Arsenik gegessen hätten, während die Knaus'schen Bauern bisweilen an einem allzu rosigen Teint leiden oder etwas von der Farbe ihrer ledernen Geldbeutel angenommen haben.

Eines der brillantesten, koloristischen Effektstücke, welche die neuere Kunst hervorgebracht hat, verdankt die Ausstellung der Hand des Berliners W. Gentz, der damit in die erste Reihe unserer Orientmaler hinaufgerückt ist. Es ist zugleich neben der Knaus'schen Madonna das einzige Bild, welches auf die Bezeichnung „sensationell" Anspruch machen darf. Es hat jedoch diese Bezeichnung nicht um einen verwerflichen Preis oder durch unkünstlerische Mittel erkauft. Die dritte und letzte große Medaille, welche dem Künstler zu Theil geworden, war ein verdienter Ehrenpreis. Das Bild gehört zu jener Klasse von Bildern, die man ebenso gut in das Gebiet der Landschaft wie in das des Genre's weisen kann. Die beiden Achenbach's haben diese innige Verbindung von Staffage und Landschaft, den organischen Zusammenhang zwischen der belebten und unbelebten Natur zu einem der obersten Principien ihrer Kunst erhoben und darin eine Reihe hochbegabter Nachfolger gefunden, die gerade auf der diesjährigen Ausstellung durch ausgezeichnete Werke vertreten sind. Das Gentz'sche Bild stellt den Einzug des deutschen Kronprinzen in Jerusalem (1869) dar. Es muß um die Mittagszeit sein, denn die Sonne schießt ihre glühenden Pfeile mit aller Kraft auf die staubbedeckte Landschaft. Der lange Zug, der durch eine Abtheilung türkischen Militärs eröffnet wird, bewegt sich von einer staubigen Anhöhe herab. Die letzten Glieder desselben sind durch die mächtigen Staubwolken ganz verhüllt. Von der Höhe herab stürzt das Volk in eiligem Laufe, um den fremden, stattlichen Königssohn in der lichtblauen Dragoneruniform noch einmal zu sehen. Der Kronprinz, dessen schlanke Gestalt von einem langen weißen Burnus umwallt ist, reitet in der Mitte des Zuges, der gerade auch in der Mitte des Bildes angelangt ist. Er grüßt feierlich mit der Hand die auf beiden Seiten Spalier bildenden Araber in ihren farbenreichen Kostümen, die, mit riesigen Fächerpalmen in der Hand, sich vor dem Prinzen nach orientalischer Sitte bis zur Erde neigen. „Die Anderen hieben Zweige von den Bäumen und streueten sie auf den Weg." Dieses Wortes und eines anderen Einzuges an demselben Orte muß ich gedenken, wenn ich das seltsame, phantastische Schauspiel immer von Neuem bewundere. Man kann sich kaum dieser Ideenassociation erwehren. Damals schien sich die orientalische Kultur schon ihrem Untergange zuzuneigen, und heute nach länger als 1800 Jahren sitzt noch dasselbe Volk auf den ereignißreichen Stätten, von denen eine neue Weltreligion ausging. In diesem Kontraste der orientalischen und abendländischen Kultur, die durch den deutschen Königssohn repräsentirt wird, liegt nicht der geringste Reiz des Gentz'schen Bildes. Es erhebt sich dadurch über den Werth einer bloßen Erinnerungstafel zu einem tiefsinnigen Symbol. Im sonnenlichten Hintergrunde des Bildes ragen die Mauern und Zinnen der Stadt, auf welche sich die glänzende Cavalcade hinbewegt. Ganz rechts im Vordergrunde sitzt unter Bettlern und Krüppeln der geniale Maler auf einem Esel und fixirt das bunte Schauspiel in seinem Skizzenbuche.

Adolf Menzel, ein seltener Gast, hat das kleine charakteristische Bildchen ausgestellt, welches den denkwürdigen Moment des 31. Juli 1870 verewigt, als der König von Preußen die Linden Berlins entlang fuhr, um sich zur Armee zu begeben. Das Bild sprüht förmlich von Leben, von fieberhafter Erregung, welche die bunte Menge durchzittert, die ihrem Könige ein Lebewohl zuwinkt. Auch das berühmte „Eisenwalzwerk", vielleicht Menzel's großartigste Schöpfung, die unter dem in der „Kunstchronik" zuerst gebrauchten Beinamen „Moderne Cyklopen" der Nationalgalerie einverleibt worden ist, schmückt die Ausstellung. Drei Gouachebilder — zwei Architekturstücke, Reisestudien, und das Brustbild eines aufwärts blickenden alten Mannes — zeigen uns ebenfalls den greisen Meister noch im Vollbesitze seiner Kraft. — Von Max Michael, einem neuberufenen Lehrer der Berliner Akademie, ist ein kunsthistorisches Genrebild vorhanden: Pietro da Cortona malt ein Altarbild in dem Camaldulenserkloster bei Venedig. Ein Prior des Klosters steht auf dem Gerüst inmitten des Getümmels der Gehilfen und Handlanger und spricht seine Meinung über die Skizze aus, die ihm gewiesen wird. Michael ist ohne Zweifel ein originelles koloristisches Talent, das seine eigenen Wege geht. Aber eine größere Schärfe in der Charakteristik der Köpfe würde den Eindruck seiner Bilder um Vieles wohlthuender gestalten.

Das große Gemälde des phantastischen Polen Josef Brandt in München, „Ukrainische Kosaken des 17. Jahrhunderts in's Feld ziehend, begrüßen die Steppe mit ihrem Kriegsgesang", ist bereits vor zwei Jahren seiner unverkennbaren Bedeutung gemäß von mir an dieser Stelle gewürdigt worden.

Damit ist die Uebersicht über das historische Genre im weitesten Sinne erschöpft. A. R.

Sammlungen und Ausstellungen.

D. J. K. Aus dem Wiener Künstlerhause. Das von Rom aus angekündigte Bild Semieradzki's: „Die Fackeln Nero's" ist jetzt im Künstlerhause ausgestellt und bildet das

Ereigniß des Tages. Trotzdem, daß diese Blätter schon eine ausführlichere Besprechung des Bildes brachten, kann man nicht umhin, jetzt, da es in Wien ausgestellt ist, wieder darauf zu sprechen zu kommen. Das Bild Semieradzki's ist an Ehren reich nach Wien gekommen, die Akademie in Rom zeichnete den Künstler mit einem goldenen Lorbeerkranze aus, der König mit Orden, die Münchener Künstlerschaft zollte dem Bilde Beifall; es ist also natürlich, daß das Wiener Publikum und die Wiener Kritik dem Bilde mit den höchsten Erwartungen entgegenkamen, letztere es mit dem größten Maßstabe maß. — Unter solchen Umständen ist es ein wirklicher und großer Erfolg, daß das Bild die größte Achtung einflößte, auch wo es nicht Enthusiasmus hervorrief, daß es die Künstlerwelt wirklich erfreute. — Das Bild Semieradzki's ist das Werk eines ganz ungewöhnlichen Talentes, das Resultat ehrlichen und energischen Schaffens, solider künstlerischer Bildung. In seiner rechten Hälfte fällt es in Komposition sowohl als Ausführung etwas ab und zeigt Spuren der Ermüdung, begreiflich zwar, doch beklagenswerth, weil dies die dem Inhalte nach wichtigste Partie des Bildes ist. Zwar sind die zwei sichtbaren Köpfe der christlichen Märtyrer, des Patriarchen und der ihn anblickenden Christin, sehr gut charakterisirt und trefflich gerathen; auch hat der Künstler alles vermieden, was unser Grauen zu erwecken im Stande gewesen wäre, also etwas, was einen modernen Franzosen gerade zur Darstellung gereizt hätte; — aber der ganze rechte Theil des Bildes ist außer Gleichgewicht gegen den linken größeren Theil, sowohl was Gruppirung, als was den Inhalt anbelangt; und das ist entschieden ein Fehler, welcher selbst in der völligen koloristischen Harmonie keine Ausgleichung findet. Alles Lob, welches diesem sensationellen Werke gespendet wurde, ist wohlverdient, mancher Tadel kleinlich und ungerechtfertigt; doch mag konstatirt werden, daß man von Semieradzki eines weiteren Fortschrittes gewärtig sein darf, und daß dieses so bedeutende Werk hoffentlich noch keineswegs der Schlußstein ist in der Entwickelung des genialen jungen Meisters. — Es wäre ungerecht behaupten zu wollen, daß die übrigen ausgestellten Bilder neben Semieradzki's Riesenleistung nicht besprochen und genossen werden können; ein kleines lyrisches Gedicht kann ganz wohl nach der größten dramatischen Arbeit gewürdigt werden. Rathsam bleibt es freilich, zuerst die übrige Ausstellung zu betrachten und dann Semieradzki's Bild; man wird besser gestimmt von dannen gehen und gegen die ausgestellten kleinen Werke gerechter sein. Abgesehen vom Inhalte, da im Sinne des konventionellen Eintheilungssystems das Stillleben in die letzte Reihe zu stehen kommt, müssen wir, der Qualität nach urtheilend, Hugo Charlemont mit seinen drei Stillleben in erster Linie nennen. Diese unter Makart'schem Einfluß entstandenen Stillleben vereinen alle koloristischen und technischen Vorzüge dieses Meisters mit einer gewissenhaften, delikaten, Zeichnung. Einige Muscheln im Netz sind etwas nachlässig, der Pelikan falsch behandelt; das sind keine Federn — es ist ein Fell. Im Uebrigen ist das Stillleben mit dem Pelikan am glücklichsten gruppirt. — Der Trefflichkeit nach wird neben Charlemont Anton Kozakiewicz in München mit seinen zwei polnischen Genrebildern zu nennen sein. Der junge Mann debutirte mit einigen sehr schwach gerathenen Zofenbildern; er hat diesmal nicht nur in der Wahl des Stoffes einen glücklicheren Wurf gethan, sondern zeigt in Zeichnung und Technik einen so entschiedenen Fortschritt, daß wir ihn nun zu den besten Malern der polnischen Malerkolonie in München zählen dürfen. — E. Berninger aus Weimar debutirt mit vier Bildern und darf mit dreien davon den Anspruch machen, unter die besten der diesmaligen Ausstellung gereiht zu werden; eine Landschaft mit Kühen ist Troyon nachempfunden; soll man das nicht thun, so hat Berninger gefehlt, sonst aber ein treffliches, sonniges Bild gemalt. Berninger's „Titusbogen" ist dessen viertes Bild, welches wir als nicht ganz gelungen bezeichnen müssen; die Luft ist blechern und schwer, die Architektur trocken und poesielos — so kann's die Photographie auch! Wenn die Kritik es sich herausnehmen darf, zu rathen, so würde sie diesen talentvollen Landschafter vom Architekturmalen abmahnen. — Mag man gegen Hans Ludwig Fischer's Architektur und Landschaft mit Recht Einwendungen machen, Poesie ist entschieden darin. Unter den Einwendungen ist die berechtigtste die, daß der junge, sehr talentvolle Mann seine Aufgaben in gar zu dekorativer Weise löst; in dieser Hinsicht sind seine ausgestellten Studien geradezu bedenklich. Eine Studie soll keine Stimmungsskizze sein, welche von freundlichen Kollegen applaudirt wird, es soll darin wirkliches und ernstes Studium sein. Ein Gang durch die Holzer-Ausstellung, welche gleichzeitig im Künstlerhause stattfindet, gäbe dem jungen Künstler viel zu denken. Des Weimarer E. Weichberger „Frühlingsmorgen" ist auch ein Muster poetisch aufgefaßter, schön durchgeführter Landschaft. Ein duftiges, leuchtendes, sehr gutes Bild, welches selbst neben R. v. Haanen gar trefflich besteht. — Daß ich, von den besten Leistungen der Ausstellung sprechend, nicht gleich Angeli's Porträt erwähnte, ist in meiner Ueberzeugung begründet, daß dieses Werk nicht eines der besten des berühmten Meisters ist. Wie in allen Werken Angeli's, ist auch in diesem die große Gewissenhaftigkeit der Zeichnung hervorzuheben; die Farbe ist leuchtend, Graf Auersperg ausnehmend gut getroffen, aber — es ist ein aber bei diesem Porträt: der ganze Kopf ist viel zu hart, er ist Holz, Papiermaché — alles eher als Fleisch, und das ist ein Uebelstand bei dem Werke eines so bedeutenden Meisters, wie Angeli. — Die Arbeit von Angeli's Schüler, Probst, welche in der Nähe placirt ist, theilt mit dem Bilde des Meisters die Vorzüge. Wenn die Farbe auch keine so starke Leuchtkraft hat, wie bei jenem, so hat Probst dafür die Klippe umschifft, an der der Meister diesmal scheiterte; der Kopf ist viel weicher und fleischiger und mit reizender Naivetät gemalt. Angeli als Lehrer hat den einen Vorzug vor vielen im Lehrfach berühmten Künstlern, daß er seinen Schülern unverbrüchliche Gewissenhaftigkeit in der Ausführung, Strenge der Zeichnung einprägt; seine Schule ist noch nicht alt genug, daß man beurtheilen könnte, ob auf die jugendliche Naivetät der Schüler nicht Aengstlichkeit statt künstlerischer Freiheit folgen wird. — Wenn vom Vorzüglichen in der diesmaligen Ausstellung die Rede ist, so darf Rudolf Huber's Karavane nicht vergessen werden. Otto v. Thoren überrascht uns mit zwei Figurenbildern, deren eines — im Meere badende Damen — viele Liebhaber finden wird, — des Gegenstandes halber. Beide Bilder sind interessante koloristische Leistungen. Rudolf und Franz Alt sind mit vier Nummern vertreten, die uns die altbewährte Tüchtigkeit beider Meister angenehm in Erinnerung bringen. Franz Heinrich und Graf Seckendorf reichen an Beide nicht hinan trotz einiger achtbarer Arbeiten. Von H. Leys ist eine farbenkräftige Landschaft, von Marak sind gewissenhafte, aber sehr schwunglose Federzeichnungen, von Schmitzberger ein sehr hübsches Thierstück, von Ziermann in Weimar ein effektvolles, dem Inhalt nach geistloses Genrebild ausgestellt. Gottlieb's Shylock und Jessika ist eine sehr gute Schülerarbeit. Gustav Wertheimer versuchte sein Glück an einem Thema, welches in das Machtgebiet des Gabriel Max gehört, an dessen Löwenbraut man unwillkürlich erinnert wird bei der Verwandtschaft der Aufgabe. Solche Konkurrenz ist gefährlich. Wertheimer kämpft seit Jahren mit anerkennenswerther Energie und Ausdauer um den Lorber, doch hat er auch mit diesem Werke ihn noch nicht errungen. Das ist ein gesundes, derbes Mädchen, aber keine „Todte Blume". Wertheimer hat ein starkes dramatisches Talent, wie es auch an der mit Unrecht so herb gerügten „Agrippina" deutlich hervortrat; dieses Talent, vereint mit dem ganz achtbaren Können Wertheimer's, wird unzweifelhaft bald reife künstlerische Früchte bringen. — Erwähne ich Joseph Brunner, Anna Peters, Engelmann, Hörmann, der eine merkwürdige Vorliebe für senkrechte Parallelen zeigt, Minigerode, gedenke ich pietätsvoll Führich's und Marko's, die durch kleinere Arbeiten in der Ausstellung vertreten sind, so glaube ich gerecht gewesen zu sein; verschweige ich die Uebrigen — sogar barmherzig! — Im Stiegenhause sind einige plastische Porträts von dem talentvollen August Schwenzer, einem Schüler Hähnel's, ausgestellt, welche sich durch Aehnlichkeit und feine Auffassung auszeichnen.

Vermischte Nachrichten.

O. B. **Die Zulassung der Werke der bildenden Künste zur Pariser Weltausstellung von 1878** wird nach einem Dekrete des Kultusministers Waddington in folgender

Weise geregelt sein: Ueber die Zulassung entscheidet eine Jury, die zu einem Drittel aus Mitgliedern der „Académie des Beaux-Arts", zu einem Drittel aus gewählten und zu einem Drittel aus von der Verwaltung ernannten Mitgliedern besteht, und in vier Abtheilungen zerfällt. Die erste Abtheilung der Jury beschäftigt sich mit Gemälden, Zeichnungen, Aquarellen, Pastellen, Miniaturen, Email-, Porzellan- und Glasmalereien und zählt 42 Mitglieder, je 14 aus den erwähnten drei Kategorien. Die zweite beschäftigt sich mit den Skulpturen und Gravirungen in Metall (Medaillen) und Edelsteinen und zählt 24 Mitglieder, je acht aus den gedachten drei Kategorien. Die dritte Abtheilung hat die Architektur zum Gegenstand und ist gleich der zweiten zusammengesetzt. Die vierte Abtheilung ist den reproducirenden Künsten (Kupferstich, Radirung, Lithographie und Holzschnitt) gewidmet und besteht aus 12 Mitgliedern, je 4 aus den drei Kategorien. In der ersten Abtheilung werden die der Klasse der Malerei angehörenden Mitglieder der Académie des Beaux-Arts fungiren; in der zweiten die der Klasse der Bildhauerei angehörenden und müssen mindestens ein Medaillengraveur und mindestens ein Edelsteingraveur gewählt werden; in der dritten fungiren die der Architekturklasse angehörenden Mitglieder der Académie des Beaux-Arts; in der vierten die der Kupferstichklasse angehörenden Mitglieder und müssen außerdem mindestens ein eigentlicher Kupferstecher (graveur au burin), ein Radirer (graveur à l'eau-forte), ein Lithograph und ein Holzschneider (graveur en bois) gewählt werden. Wähler sind alle französischen Künstler, welche entweder „Membre de l'Institut" sind, oder für ihre künstlerischen Leistungen in die Ehrenlegion aufgenommen wurden, oder bei früheren Ausstellungen eine Medaille oder den „Prix de Salon" oder den „Grand prix de Rome" erhalten haben. Diese Wähler können ihr Stimmrecht persönlich oder durch einen versiegelten Stimmzettel ausüben. Die Wahl fand am 12., die Eröffnung der Stimmzettel am 13. Nov. 1876 in Gegenwart des Direktors der schönen Künste und aller Künstler, welche erscheinen wollten, statt. Sollte eine Stellvertretung eines oder mehrerer gewählter Jury-Mitglieder erforderlich werden, so sind jene Personen zu berufen, welche die nächst meisten Stimmen erhalten haben.

Berichte vom Kunstmarkt.

Auktion Liphart.

C. G. Börner hat soeben den Auktionskatalog der Kupferstichsammlung des Herrn Karl Eduard von Liphart in Florenz herausgegeben, deren Versteigerung in Leipzig, im Saale des Hôtels zur „Stadt Dresden" am 5. Dec. beginnen soll. Schon der glänzend ausgestattete Katalog deutet darauf hin, daß wir es hier mit einer auserlesenen Sammlung zu thun haben, wie ja auch der Name des berühmten Sammlers nur das Beste und Kostbarste erwarten läßt. Und so ist es in der That; man braucht nur einen oberflächlichen Blick in das 1804 Nummern beschreibende Verzeichniß zu werfen, um sich zu überzeugen, daß diese Auktion zu den bedeutendsten neuerer Zeit gehören wird. Vierzig Jahre lang hat der Besitzer der Sammlung gebraucht, um sie in dieser Vortrefflichkeit zu Stande zu bringen. Im Jahre 1836 legte er mit dem Einkauf einer größeren Partie Stiche bei C. G. Börner, dem Begründer der Firma, den Grund zu derselben. Durch glückliche Verhältnisse des Besitzers und gute Gelegenheiten begünstigt, wuchs dieselbe nach und nach an, und wie die Fachkenntniß des Sammlers während des Sammelns stets an Umfang zunahm, so wurde auch immer mehr den besten Werken des Kunstdruckes die größte Aufmerksamkeit zugewendet. Wie der Besitzer mit dem Kunsthandel in fortwährendem Kontakt stand, so wurden auch gute Versteigerungen als reiche Fundgruben für die Vermehrung der Sammlung ausgenutzt. Vorzüglich haben die Versteigerungen des Weber'schen Nachlasses 1855 und 1856 zur Bereicherung der van Dyck'schen Inkonographie und des Rembrandt-Werkes die günstigste Gelegenheit geboten. Die Gelegenheiten, eine solche Sammlung zusammenzubringen, werden immer seltener und die Kunstsammler werden darum dem Kataloge jene Aufmerksamkeit zuwenden, die er in hohem Maße verdient. Es ist auch nicht Ein Blatt darin verzeichnet, das ohne Kunstwerth wäre.

Es dürfte nun von Interesse sein, auf diejenigen Meister besonders hinzuweisen, die in der Sammlung qualitativ wie quantitativ am besten vertreten sind, dann die besonders für die Kunstgeschichte wichtigen Einzelblätter hervorzuheben, die in einem äußerst seltenen, bis jetzt unbeschriebenem Zustande hier zum ersten Male im Kunsthandel auftreten und endlich auch die reiche Sammlung von Ornamentstichen, die im Katalog verstreut sind, mit einigen Worten zusammenzufassen.

Unter den Hauptmeistern, deren Werk reich und in vorzüglichen frühen Abdrücken vertreten ist, begegnen wir dem H. Aldegrever, A. Altorfer, B. Beham, H. S. Beham, J. Bink, G. Pencz, deren Blätter heutzutage so viele Freunde zählen. N. Berghem bringt alle seine Hauptblätter, so die ruhenden Kühe, B. 3, und den Dudelsackbläser (der Diamant genannt) in Abdrücken vor dem Künstlernamen. H. Burgkmair, Luc. Cranach und in erster Reihe Albrecht Dürer können nicht reicher und würdiger repräsentirt sein. Das Werk des Letzteren, wie es hier erscheint, wäre schon allein für sich eine respektable Sammlung; nicht allein, daß das Werk der Kupferstiche und Holzschnitte nahezu komplet erscheint, der Hauptwerth liegt in der Qualität der Blätter und der reichen Anzahl von seltenen Abdruckszuständen. Eben so reich ist das Werk A. van Dyck's. Sowohl die Originalradirungen des Meisters wie die von den besten Stechern nach ihm ausgeführten Blätter seiner Ikonographie sind in den frühesten Abdrücken vorhanden. Eine solche Auswahl von Bildnissen der Ikonographie ist in Bezug auf Reichhaltigkeit und Vorzüglichkeit seit Weber's Auktion nicht vorgekommen. Everdingen's Werk ist gleichfalls ebenso reich als schön vorhanden, es konnten sogar drei neue Abdruckszustände bestimmt werden, die Drugulin's ausgezeichnete Monographie des Künstlers nicht kennt. Wie mühsam baut sich nach und nach die Geschichte des Kunstdruckes auf! Und doch glaubt man

noch an mancher Stelle, im Bereiche des Kupferstichs läge Alles fertig da und für Forschung bleibe Nichts mehr übrig! — Von reich vertretenen Künstlern erwähnen wir noch Claude Gelée, W. Hollar, Lucas von Leyden. Von letzterem Künstler ist insbesondere die Passion, der Calvarienberg und der sogenannte Magdalenentanz hervorzuheben. Israel van Mecken hat einige seiner interessanten Genrescenen beigesteuert. Marc-Anton Raimondi nimmt gleichfalls im Katalog eine Achtung gebietende Stelle ein. Die Hauptblätter desselben sind in alten vorzüglichen Abdrücken vorhanden. Noch reichhaltiger ist Rembrandt vertreten, der überdies viele Kostbarkeiten und Seltenheiten enthält, wie das Porträt des Künstlers (Nr. 1324), die Flucht nach Egypten in vier Abdrucksverschiedenheiten (Nr. 1351—54), Christus treibt die Verkäufer aus dem Tempel (Nr. 1369), die kleine Erweckung des Lazarus (Nr. 1372), der nachdenkende Greis (Nr. 1419), Dr. Faust (Nr. 1485) und andere mehr. Von J. Ruysdael sind sechs Blätter vorhanden, darunter B. 2 im ersten Zustande, das seltene Blatt B. 4, das Kornfeld, B. 5 in drei verschiedenen Abdrücken. Was von Sachtleeven und Schongauer vorhanden ist, verdient alle Beachtung. Auch von Herm. v. Swanefelt sind viele Blätter, meist in frühesten Zuständen angeführt, von W. Vaillant fünf von dessen seltenen Radirungen, von A. van de Velde die schöne Thierfolge in gleichmäßigen alten Abdrücken; ferner sind die Blätter von C. Visscher erwähnenswerth, in erster Reihe aber A. Waterloo's fast kompletes Werk in den frühesten Zuständen hervorzuheben. Hier begegnen wir allein 27 Aetzdrucken, die von Sammlern wegen ihrer Seltenheit und Schönheit besonders bevorzugt werden, ein Reichthum, wie ihn manches Kabinet nicht aufzuweisen hat. Es ist anerkennenswerth, daß der Katalog gewissenhaft die unterscheidenden Merkmale dieser Aetzdrucke aufführt. Schließlich haben auch M. Zasinger und R. Zeeman mehrere ihrer Blätter beigetragen, letzterer auch die beiden Blätter mit der Meuterei der Matrosen und die beiden Blockhäuser, B. 2 und 3.

Es sei uns nun gestattet, noch auf einzelne Blätter besonders hinzuweisen, die bis jetzt unbekannt waren und im Katalog zum ersten Mal beschrieben werden, oder deren Abdruckszustand noch nicht festgestellt war. Der Katalog hat sich durch diese Markirungen, die gewissenhaft und treu aufgenommen sind, ein wesentliches Verdienst um die Kunstwissenschaft erworben, und er wird, davon sind wir überzeugt, von Kunstfreunden wie ein nützliches Handbuch noch lange zu Rathe gezogen werden. So begegnen wir gleich bei Altorfer (Nr. 65) einem solchen unbeschriebenen Blatte, das einen Doppelpokal darstellt. Auch der Metallschnitt (Nr. 80), die fünf Blätter aus der Schule E. S. (Nr. 81, 82, 84—86), der Holzschnitt vom Jahre 1473 (Nr. 83), der Holztafeldruck (Nr. 87), wie auch die anderen anonymen Meister gehören hierher. Von den gepunzten Goldschmiedarbeiten wollen wir später ein Wort sagen. Eine große Kostbarkeit ist die Allegorie auf den Papst von einem italienischen Meister in der Weise des B. Baldini (Nr. 135). Die italienischen Anonymen (Nr. 136—140) sind auch zu erwähnen. Die Angabe der Maße der bis jetzt unbeschriebenen Blätter wird neben der genauen Beschreibung der Darstellung künftigen Forschern sehr erwünscht sein. Eine nicht minder große Seltenheit und Kostbarkeit ist die typographische Ausgabe der Ars moriendi (Nr. 141), sowie ein Blatt aus der Biblia Pauperum (Nr. 254). Der Katalog beschreibt unter Nr. 408 einen ersten Zustand von Dürer's Adam und Eva. Die angegebenen Unterschiede wurden vom Schreiber dieser Zeilen bereits vor zwei Jahren an einem ähnlichen Abdrucke entdeckt, der dann vom Berliner Kupferstichkabinet erworben wurde. Höchst werthvoll sind die drei großen Holzschnittfolgen: Passion, Apokalypse und Marienleben, im ursprünglichen Exemplar, wie sie der Künstler wohl selbst in einem Bande vereinigte. Von J. C. Le Blond, dem Erfinder des Farbendruckes, ist das Porträt einer Dichterin, nach C. Dolce (Nr. 1063) eine große Seltenheit, ebenso die nackte Frau, Holzschnitt von Anton Möller, und der Triumph des Mars, Niello von Pellegrini (Nr. 1212). Auf einzelne Verbesserungen des Werkes von Blanc über Rembrandt haben wir bereits aufmerksam gemacht. So viel Werke bereits über diesen Hauptmeister der Radirnadel erschienen sind, es finden sich noch immer Varietäten von Druckzuständen, und das letzte Wort über den Meister ist noch lange nicht gesprochen. Die beiden Schrotblätter (Nr. 1626, 1627) gehören auch zu den unbeschriebenen Seltenheiten aus der Wiegenzeit der deutschen Kunst. Von S. de Vlieger sind bei Nr. 1736 und 1739 seltene erste Zustände beschrieben; bei Waterloo, dessen Vortrefflichkeit wir bereits oben hervorhoben, ist ein unbeschriebener Probedruck bei Nr. 1821 erwähnt, von H. Wierx ein unbeschriebenes Porträt, Nr. 1841. Große Seltenheiten sind endlich der Holzschnitt von Hans Wurm und der Stich von Zwott.

Was endlich die heutzutage so sehr gesuchten und meist sehr seltenen Ornamentstiche anbelangt, so enthält der Katalog einen solchen Reichthum derselben, daß diese für sich allein eine respektable Sammlung bilden würden. Ein kostbares Hauptblatt, noch aus der Zeit der Spätgothik, ist die Monstranz (Nr. 89), welche der Katalog als in der Art des Alart du Hameel gestochen bezeichnet und eingehend beschreibt. Besonders hervorzuheben sind die 37 gepunzten Goldschmiedarbeiten, Gefäße deutscher Renaissanceform eines unbekannten Künstlers (Nr. 98—134). Dieser muß sehr fleißig gewesen sein, denn das österreichische Museum besitzt 16 Blätter desselben, von denen in gegenwärtiger Sammlung nur 6 vorkommen; die

übrigen sind noch unbeschrieben, und der Katalog hat durch genaue Beschreibung derselben sich ein Verdienst um die Kunstgeschichte erworben. Von Aldegrever und H. S. Beham werden gleichfalls mehrere ihrer geschätzten kleinen Ornamentstiche verzeichnet. Wir erwähnen ferner zwei Folgen von J. Th. de Bry, Messerhefte und Arabeskenfriese vorstellend; von A. Collaert vier Blatt getriebene Schüsseln, von H. Collaert 6 Blatt Broches und Medaillons; von Dürer ein Blatt mit den Knotenverschlingungen, B. 145, den Teppich mit den Satyrfamilien und die Teppichborte, durchweg seltene Blätter. An oben erwähnte Sammlung der anonymen Prachtgefäße schließen sich würdig die Nr. 871—884 beschriebenen 14 Bl. von P. Flindt an. Der Meister, der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts angehörend, hat sich auch der Punze mit großer Fertigkeit bedient, und seine Arbeiten, weil schön und selten, werden sehr gesucht. Eine gleiche Bewandtniß hat es mit den Holzschnitten des Peter Flötner, dessen im Katalog beschriebene zwei Prachtbettstellen zu seinen Hauptwerken gehören. Von St. Herman sind 6 Bl. reiche Goldschmiedornamente mit Blumen und Früchten angeführt, von W. Hollar viele seiner Ornamentstiche nach Dürer und Gefäße nach H. Holbein; von Mich. Le Blond zwei Folgen mit Messerheften und eine Folge mit Medaillons, von dem deutschen Monogrammisten I. S. 1582 vier gepunzte Goldschmiedarbeiten, von Mignot desgl. gestochene, weiß auf schwarzem Grunde. Auch Corvinian Saur und Virg. Solis haben für diese Kunstart im Kataloge schöne Blätter beigesteuert. Beachtenswerth ist die selten vorkommende komplete Folge der aufsteigenden Ornamente von Zoan Andrea und besonders hervorzuheben sind die drei Stickmusterscheiben von Lionardo da Vinci, die zu den größten Seltenheiten gehören. Pendants zu Flindt's Blättern bilden die gepunzten Gefäße von Bern. Zan, deren 10 im Katalog verzeichnet stehen. Auch der in der letzten Katalogsnummer angeführte Original-Sammelband mit Ornamentstichen mit 207 Blättern ist interessant; er enthält Arbeiten italienischer Künstler aus der Schule des Marc-Anton.

Und so sei der inhaltreiche und interessante Katalog, der auch in einer illustrirten Ausgabe erschienen ist, allen Kunstfreunden bestens empfohlen. Glücklich der Sammler, dem es vergönnt ist, aus den hier dargebotenen Schätzen einen Theil zu heben! Mag was immer erworben werden, jedenfalls wird es eine erfreuliche Bereicherung jeder öffentlichen wie Privatsammlung sein.

J. E. Wessely.

Bitte um Auskunft.

Um biographische Nachrichten über den Berliner Genremaler Julius Röder bittet, im Voraus für freundliche Bemühung dankend

Dr. Rob. Dohme
Berlin. C. Königl. Schloß.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XII. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

30. November



Nr. 8.



Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1876.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Donnerstag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Kunstchronik wird von jetzt an regelmäßig am Donnerstag in Leipzig ausgegeben, weßhalb Inserate für die nächste Nummer stets bis Montag aufgegeben werden müssen.

Leipzig, 27. November 1876. **E. A. Seemann.**

Der schweizerische Salon von 1876.

Die Ausstellung im Münchener Glaspalast hatte zur Folge, daß einige unserer tüchtigsten Künstler für diesmal den gewohnten jährlichen Beitrag dem vaterländischen Salon vorenthielten, andere ihm denselben zwar gaben, allein das Würdigste auf die große deutsche Centralausstellung schickten. Wir begreifen vollkommen, was sie dazu bewogen hat, und wundern uns, daß trotz dieser ungünstigen Umstände die Summe des schweizerischen Salon von 1876 so gut ausgefallen ist: Alles in Allem genommen, ist sie befriedigender als vergangenes Jahr.

Es ist nichts Neues, daß die Historienmalerei heut zu Tage vernachlässigt wird; auch dieses Jahr machte von der Regel keine Ausnahme. Bemerkenswerth war nur das Bild von Tobler in München, welches eine Scene aus Zwingli's Leben darstellt. 1521 wurde Zwingli Mitglied am Stift zum Großmünster, wo er durch sein zündendes Wort die Reformation förderte. Er kam dadurch bald in Konflikt mit dem altgläubigen Klerus und dem Bischof von Konstanz und ward von denselben beim Kapitel der Häresie beschuldigt. Zwingli wandte sich an den Rath und verlangte eine öffentliche Disputation zur Vertheidigung seiner Thesen, die ihm bewilligt wurde und 1523 im Züricher Rathhause stattfand. Es ist bekannt, daß der Reformator siegreich aus ihr hervorging und sich durch dieselbe sein Lehramt sicherte. Diese Disputation wählte sich der Maler zum Vorwurf; sie gab ihm zu einem Bilde Gelegenheit, auf dem etwa zwanzig historische Personen vorkommen. Komposition wie Charakteristik der Köpfe zeugen von ernstem Studium.

Zwischen dem Historien- und Genrebilde steht „Hektor's Abschied" von Deckler. Solche Motive sind schon bei David langweilig, um so mehr noch bei seinen Schülern und Nachahmern. Bedeutender ist Bischoff's „Königin Bertha." Bischoff gehört zu den reflektirenden Naturen und hat als solche bei der Wiedergabe seiner Gedanken jene Qualen auszustehen, welche die Einheit einer Komposition so oft stören; naiv aus einem Guß schaffende Künstler sind vor denselben bewahrt. Dem Maler schwebte diesmal eine Allegorie vor: er wollte Wohlthätigkeitssinn und Aufmunterung zur Arbeit darstellen und griff zu einer Episode aus der Legende der Königin Bertha.[1]) Die Königin begegnet im Walde einem Bauermädchen und macht ihm einen Spinnrocken zum Geschenk. Im Hintergrunde ihr Gefolge. Die Handlung ist gut erfaßt und die Ausführung technisch gewandt.

Von den Porträtmalern muß Barzaghi zuerst genannt werden. Er hat ein in Farbe und Ausdruck lebensfrisches Bild geliefert: ein junges Mädchen, das dem Beschauer den Rücken zukehrt und sich lächelnd umsieht. Es trägt ein weißes Atlaskleid, goldnes Halsband und grüne Ohrringe; die rothen Haare werden

1) Lügardon hat einmal dasselbe Thema behandelt.

von einem blauen Bande zusammengehalten, in der Rechten hält es einen Fächer. Dies ist eine durchaus aristokratische Erscheinung. Nicht so die etwas gewöhnliche Schönheit Fontana's: eine junge Frau in weißem Ballkleid, mit braunem, in Locken auf den Busen herabwallendem Haar. Typus und Behandlung erinnern an Greuze. Auch Stückelberg hatte ein Porträt ausgestellt, das Brustbild eines rothbäckigen Knaben in grauem Kittel. Er ist schreitend gedacht, hat in der Hand als Sonnenschirm ein großes Blatt, um den Hals ein Band von Schneckenhäusern und Muscheln. Im Hintergrunde Bäume, durch die der Himmel freundlich blickt.

Wir wenden uns nun zum Genre, zuerst zu Stückelberg's „Familienbild auf dem Lande." Eine zahlreiche Familie ist um einen Gartentisch versammelt. Rechts wieder der junge Mann vom vorigen Bilde, diesmal im Profil gesehen. Er blickt nieder und beschäftigt sich mit Zeichnen. Neben ihm der Vater in Hemdsärmeln und schwarzem Baret, nachlässig auf der Gartenbank hingestreckt. Das Blei in seiner Hand, das Papier vor ihm und sein Blick deuten darauf hin, daß er eben skizzirt. Hinter ihm ein kleines Mädchen, welches aufmerksam die Bewegungen des Bruders verfolgt. Links die Mutter, jung und schön, mit dem Baby, welches in herziger Bewegung ihr nach dem Munde greift. Unabhängig von diesen Gruppen im Vordergrunde zwei Mädchen: das eine spielt mit einer Blume, das andere füttert Hund und Hühner. Es unterliegt keinem Zweifel, daß wir hier lauter Porträts vor uns haben. Stückelberg hat in ein reiches Menschenleben hineingegriffen und ein kleines Bild von unvergleichlicher Anmuth geschaffen. Auch seine „Köhler im Jura" haben entschiedenes Verdienst. In einsamer Bergwaldlandschaft steht die Köhlerhütte; vor derselben lagert am Feuer eine Ziege. Die beiden Köhler verrichten ihr Gebet an einem primitiven Holztisch, auf welchem das frugale Mahl ihrer harrt. — Grob in München hatte dieses Jahr zwei Bilder geschickt — einen „Orgelspieler" und „ein Schwinget auf dem Hasliberg" — die jedenfalls zu den besten Leistungen zählten, besonders was Technik, Farben, Licht- und Schattenvertheilung anbetrifft. Im Komponiren möchte man ihm mehr Freiheit und Ursprünglichkeit wünschen. Seine Bilder machen zuweilen den Eindruck des Ergrübelten und Ueberfüllten, wodurch sie den Schwerpunkt leicht verlieren. Auch ist er nicht immer frei von gesuchter Naivetät. Diese Bemerkungen sind übrigens mehr auf frühere als auf seine diesjährigen Arbeiten zu beziehen. — Daß ein Maler gegen seine eigene Unsterblichkeit arbeitet, wenn er zu viel Asphalt (Bitüme) auf die Palette setzt, zeigt das Bild von Baumbach in Karlsruhe: Mönchsleben im Innern eines Klosters. 1874 erst gemalt, und bereits fangen die Farben an abzublättern! Es giebt und gab zu allen Zeiten Künstler, die mehr an die Gegenwart als an die Zukunft denken, weshalb denn auch oft ihre Werke sie selbst nicht überdauern. Möge ihnen Géricault ein warnendes Beispiel sein, dessen Bilder heute schon dermaßen nachgedunkelt sind, daß man in 50 Jahren wahrscheinlich nichts mehr auf ihnen erkennen wird. — Kuhn von Genf führt uns einen Bergbewohner vor, einsam am Tisch sitzend und in einem Buche lesend. Er giebt zu wenig für den Rahmen; ein alter Niederländer hätte das in ein Viertel des Raumes gebracht. „Der Trotzkopf" und „Der Großvater" von Müller sind zwei Varianten desselben Motivs. Beide Alten gehen auf ein Modell zurück, tragen dieselbe blaue Schürze, dasselbe rothe Wamms, denselben Hut; ihre Bewegung ist identisch. Derartige Wiederholungen sollten in einer Ausstellung nicht angenommen werden: sie leisten nur dem Fabrikmäßigen in der Malerei Vorschub. — Freer hat sich in einer Nachahmung des Schalken versucht, dessen Stärke künstliche Lichteffekte waren. Solche Spielereien mit accidentellen Lichtern haben meistens was Gemachtes, Unnatürliches. — Als eine gute Leistung sind noch die tanzenden Kinder im Freien von Thoma zu erwähnen. Man muß Respekt haben vor der Wahrheit, mit der dieser Maler die Natur wiedergiebt, selbst wenn er sie uns zuweilen zu derb fühlen läßt. — Die Palme im Genre gebührt dieses Jahr unstreitig Eugène Burnand, einem Schüler Gérôme's. Er versetzt den Beschauer in das Innere einer einfachen Dorfkirche im Waadtland. Auf der Kanzel steht der Pfarrer in pathetischer Rede begriffen, unterhalb derselben der Vorsänger und ein älterer Herr mit übergeschlagenen Beinen und gefalteten Händen. Er ist eine weltliche Erscheinung, voller Leben und offenbar Porträt. Ebenso die auf der vordersten Bank sitzenden Frauen und Kinder, in deren Zügen sich der verschiedenartige Eindruck spiegelt, den das geredete Wort (Ev. Johannis 14, 27.) auf ihre Gemüther macht. Rechts schließt das Bild ein stattlicher Herr in Pelzwerk ab; auf der Empore bemerkt man charakteristische Bauerngesichter, Männer und Frauen bunt durcheinander gewürfelt. Die Stimmung des Bildes ist durch die vorherrschenden schwarzgrauen Töne streng und düster; etwas mehr Wärme und Licht wäre wohlthuend gewesen. — Ehe wir uns der Landschaft zuwenden, müssen wir noch ein Wort über Courbet's Bilder sagen. Seit jenen für die Kunst so verhängnißvollen Communetagen, in welchen sich Courbet durch Demolirung der Vendômesäule schwer kompromittirte, wird er in seinem Vaterlande nicht mehr geduldet und lebt in der Verbannung. Er hat sich am Genfersee niedergelassen und arbeitet einstweilen für unsere bescheidenen Ausstellungen. Courbet, das Haupt der realistischen Malerschule in Frankreich, wirkt, wenn er noch so seltsam erscheint, immer anregend. Das zeigen auch wieder seine diesjährigen Arbeiten. Meisterhaft

gemalt ist das Porträt „eines Invaliden aus dem ersten Kaiserreich." Die Bravour, mit der dieses abschreckend häßliche, von Runzeln durchfurchte Gesicht auf die Leinwand geworfen, ist bewunderungswürdig. Auch „die schöne Irländerin" ist ein Typus von prägnant ausgesprochenem Charakter. Courbet ist in der Politik wie in der Kunst ein Fanatiker, der seine Gedanken bis zu den äußersten Konsequenzen verfolgt. Das führt ihn leicht auf Irrwege, die gewöhnliche Künstlernaturen nicht in Gefahr kommen zu betreten, denn sie schlendern ruhig weiter auf dem abgetretenen Pfade der Mittelmäßigkeit.

Die Landschaft war wie gewöhnlich zahlreich vertreten. Die Alpenlandschaft jedoch, in der Diday und Calame so Großes leisteten, scheint sich selbst überlebt zu haben und ist der Erschöpfung nahe. Unsere jüngeren Kräfte verlassen allmählich die unwirthlichen, schneeigen Höhen und wandern thaleinwärts, an ruhigeren Linien sich labend. Sie suchen ihre Motive um Paris oder, wie Fröhlicher und Stäbli, in der Umgebung von München; sie gehen nach Italien wie Stückelberg, Arthur Calame und Turrettini oder gar nach Egypten wie Beillon. Selbst Bocion, der seinem geliebten Genfersee darum nicht untreu wird, überrascht uns mit venezianischen Landschaften. Die Reaktion war vorauszusehen, und man kann unsern Landschaftern nur Glück wünschen, daß sie andere Wege einschlagen und ablassen von Zicken und Zacken, jenen wilden Bergstürzen, tobenden Kaskaden und scharlachrothem Alpenglühen.

Schließlich werde noch der Thierstücke von Girardet und Koller gedacht. Girardet[1]) hatte ein Bild von großer Lebensfülle und südlicher Gluth ausgestellt: „Pflügende Ochsen in marokkanischer Landschaft." Das aufgerissene Erdreich ist eben so naturwahr wiedergegeben wie auf dem berühmten Bilde der Rosa Bonheur im Luxembourg. Koller's Gemälde zeichnen sich durch Harmonie der Farben, glückliche Lichteffekte und treffliche Perspektive aus; auch seine „Begegnung" brachte diese glänzenden Eigenschaften zur Geltung. Es ist erfreulich, daß er regelmäßig unsere Ausstellungen beschickt, und es wäre gut, wenn Männer wie Bautier und Anker wenigstens zuweilen seinem Beispiele folgten. Sie dürften es schon aus Patriotismus thun! Soll die Kunstentwickelung in der Schweiz nur entfernt gleichen Schritt halten mit dem Auslande, so thun vor allen Dingen gediegene Vorbilder noth. Wer wird aber dafür sorgen, wenn nicht unsere eigenen Künstler?

Zürich, d. 12. Oktober 1876. **Carl Brun.**

1) Er ist der Sohn von Paul Girardet.

Das Dresdener Kunstgewerbemuseum.

—s. Auch in Sachsen zieht die kunstgewerbliche Bewegung der Zeit immer größere Kreise. Wie Leipzig schon seit mehr als zwei Jahren, so hat auch Dresden jetzt sein Kunstgewerbemuseum. An letzterem Orte hat die k. Staatsregierung die Angelegenheit in die Hand nehmen müssen, nachdem daselbst seit Jahren bereits für Einrichtung eines mit Lehrinstitut verbundenen Museums agitirt, und von Privaten vergeblich versucht worden war, ein derartiges Institut zu gründen. Bezüglich der Schule lehnte man sich an bereits Bestehendes an, indem man die früher mit der polytechnischen Schule verbunden gewesene Abtheilung für Modelliren, Ornament- und Musterzeichnen in eine Kunstgewerbeschule umwandelte. Das Museum mußte neu geschaffen werden. Als Direktor dieser vereinigten Institute wurde der Architekt Graff aus Wien berufen, welcher mit Eifer und Umsicht der Organisation der Schule ebenso wie der Anlage und Einrichtung des Museums sich hingab. Ihm zur Seite, als Kustos der Sammlung, steht der als Kunstschriftsteller bekannte, bisher am germanischen Museum in Nürnberg thätige Dr. A. v. Eye. Den beiden Instituten wurde das frühere Gebäude des Polytechnikums am Antonsplatz eingeräumt. In den letzten Wochen hat die Eröffnung des Museums stattgefunden. Im Verhältniß zu der kurzen Zeit des Sammelns, wie zu den bis jetzt verwendeten Mitteln, ist bereits ein werthvolles Studienmaterial zusammengebracht und zweckentsprechend aufgestellt worden. Bei Auswahl der Gegenstände und Bevorzugung der Stilformen älterer Kunst war die unmittelbare Brauchbarkeit im modernen Kunstgewerbe maßgebend, wobei zugleich die kunstgewerbliche Thätigkeit Sachsens in erster Reihe berücksichtigt wurde. Aus letzterem Grunde hat man zunächst ein Hauptaugenmerk auf die textile Kunst gerichtet. Gegen vier Räume sind mit Posamentirarbeiten, schönen, zur Nachahmung anregenden Stoffmustern und durch Ornamentik wie Technik interessanten Nadel- und Spitzenarbeiten angefüllt. Hieran reihen sich Räume mit Lackproben, Glassachen und Arbeiten in unedlen Metallen und zusammengesetzten Metallen wie Bronze u. s. w., sodann für Goldschmiedearbeiten, für keramische Erzeugnisse, wobei man jedoch von der Ausstellung von Porzellanen absah, da hierfür in der k. Gefäßsammlung bereits eine ausreichende Studienquelle vorhanden ist. Weiter finden sich Buchbinderarbeiten, Schnitzereien, Möbel u. dergl. Alle diese Gegenstände, ca. 3700, welche theils früheren Epochen, theils der Neuzeit angehören und in Originalen oder vorzüglichen Kopien vorhanden sind, füllen bis jetzt acht Räume im Erdgeschoß des obengenannten Gebäudes. Weitaus die Mehrzahl der Gegenstände ist Eigenthum des Museums; ein kleiner Theil ist demselben von hiesigen Sammlern leihweise überlassen, darunter Verschiedenes, was bereits die im vorigen Jahre im hiesigen Kurländer Palais abgehaltene Ausstellung alter kunstgewerblicher Arbeiten schmückte. Selbstverständlich ist auch auf eine Bibliothek

Bedacht genommen, auf eine Vorbildersammlung, die, wohlgeordnet, bis jetzt ca. 6000 Blätter enthält und auf eine Ornamentstichsammlung. Möge das Unternehmen unter warmer Betheiligung der Industriellen und des Publikums einen regen Fortgang nehmen! Eine vortheilhafte Einwirkung auf die kunstgewerblichen Verhältnisse Sachsens dürfte nicht ausbleiben.

Kunstliteratur.

A. F. Didot, Les Drevet. Paris, Librairie de F. Didot, 1876. 8. XXXVII u. 136 S.

Die französische Kunst hat, was Radirung und Kupferstich anbelangt, aus der ersten Zeit dieser Kunstgattung nicht viel aufzuweisen; es reducirt sich auf einige Peintre-graveurs, die von der Kunstgeschichte bald erledigt sind. Wenn wir den Meister mit dem Einhorn (Jan Duvet), Etienne de Laulne, J. de Gourmont, René Boyvin, J. Perissin, L. Gaultier und Th. de Leu genannt haben, so sind damit so ziemlich die Koryphäen des 16. Jahrhunderts angeführt. Dagegen hat Frankreich im 17. und 18. Jahrhundert eine Reihe von Künstlern aufzuweisen, die für immer eine Zierde der Kunst des Grabstichels und eine Freude der Kunstsammler bleiben werden; es sind die großen Bildnißstecher, die uns einen Reichthum von Porträts französischer Persönlichkeiten hinterlassen haben, deren glänzende und elegante Ausführung uns den französischen Grabstichel auf seiner klassischen Höhe zeigt. Da die Zeit, in der die dargestellten Personen lebten, eine reich bewegte war und dadurch diese als berühmte Männer und Frauen in weiten Kreisen bekannt wurden, so gewinnen ihre Bildnisse noch wesentlich an Bedeutung. Eine reiche Sammlung solcher Blätter ist eine historische Ikonographie jener Jahrhunderte. Die drei berühmten Bildnißstecher R. Nanteuil, A. Masson, Gerh. Edelinck haben bereits einen Biographen und Beschreiber ihrer Werke an Rob. Dumesnil (Peintre-graveur français) gefunden. Auch Mellan's Werk ist bereits von Montaiglon beschrieben. Dafür hatte sich mit den gleichfalls berühmten Künstlern dieser Zeit, den drei Stechern Drevet und den drei Poilly noch kein Kunsthistoriker eingehend befaßt. Eine dieser Unterlassungssünden ist denn endlich gut gemacht. Ambroise Firmin Didot, der bekannte Chef der gleichnamigen Firma in Paris, zugleich ein eifriger Kunstsammler und anerkannter Kunstkenner, hat in dem oben angeführten Werke uns seine Forschungen über das Leben und die Thätigkeit des P. Drevet, P. J. Drevet, dessen Sohnes und Cl. Drevet, dessen Neffen, hinterlassen. Leider hinterlassen! Denn wenige Tage vor der Publikation des Werkes hat der Tod den Verfasser hinweggerafft.

In der Einleitung werden, wie üblich, die biographischen Nachrichten zusammengestellt. Manche Unrichtigkeiten über die genannten Künstler, wie sie in manchen Büchern kolportirt wurden, werden berichtigt. So hatte man P. Drevet, weil er sich auf Rigaud's Porträt: „Lugdunensis" nennt, in Lyon geboren geglaubt. Er ist aber, wie der beigebrachte Taufschein nachweist, in Lyonnais (Département du Rhône) geboren. Da er am 16. August 1663 getauft wurde, so mag sein Geburtstag nicht weit vor dieses Datum zu setzen sein, um so weniger, als er, wie der Taufschein meldet, wegen Schwächlichkeit bereits die Nothtaufe erhalten hatte. Zum Künstler wurde er bei Germain Audran in Lyon und dann bei Gerh. Audran in Paris herangebildet. Mit dem Maler H. Rigaud schloß er die innigste Freundschaft, woraus sich die große Zahl von (41) Bildnissen nach diesem erklärt. Drevet war der beste und treueste Interpret des berühmten Bildnißmalers. Im Jahre 1696 wurde er „graveur du Roi" und im J. 1726 erhielt er im Louvre eine Wohnung. Er starb den 9. August 1738. — Sein einziger Sohn Peter Imbert, geb. zu Paris am 22. Juni 1697, trat als Künstler ganz in die Fußstapfen seines Vaters; seine Porträts sind von den Werken seines Vaters kaum zu unterscheiden, und da er sich oft nur P. Drevet zeichnete, so war in den Handbüchern eine wahre Konfusion entstanden. Didot's Werk, das nach archivalischen und biographischen Urkunden über die Dargestellten eine Sichtung und feste Bestimmung einführt, ist ein wesentlicher Fortschritt. Der Künstler war lange geisteskrank und starb am 27. April 1739. — P. Drevet's Neffe Claude ist 1705, wahrscheinlich in Lyon, geboren, und war ein Schüler seines Onkels. Der Tod ereilte ihn im November 1745.

Von P. Drevet verzeichnet Didot 125 Stiche, von seinem Sohne 33 und von seinem Neffen 15. Bei jedem Blatte fügte der fleißige Autor auch historische Notizen hinzu; die Abdrucksgattungen sind gewissenhaft angegeben und beschrieben.

Wer in öffentlichen und Privatsammlungen Blätter der genannten Künstler in guten Abdrücken zu sehen Gelegenheit hatte, wird zugestehen, daß hier, was korrekte Zeichnung, lebendige Auffassung der Porträtähnlichkeit, elegante Führung des Grabstichels anbelangt, wahre Kunstwerke geboten werden. Es sind farbige Stiche par excellence; die Carnation, die verschiedenen Stoffe, die Broderien sind mit Meisterschaft behandelt und über dem Ganzen breitet sich eine Harmonie aus, wie man sie vom Maler erwartet, von einem Stecher, der mit metallenem Griffel auf einer spröden Metallplatte arbeitet, nicht vermuthen würde.

Wir können auf die Hauptwerke des Künstlers hier nicht weiter eingehen, doch müssen wir zum Schlusse noch eines Umstandes Erwähnung thun. Didot hat,

wie der Katalog zeigt, nicht allein fleißige Studien in französischen Sammlungen gemacht; er blieb nicht bei der leider bei Franzosen tief eingewurzelten Meinung stehen, daß eines französischen Künstlers Werk nur in Paris zu finden sei und das Ausland nichts Neues mehr bieten könne; er gab dieses Vorurtheil seiner französischen Kollegen auf und konsultirte auch reiche Sammlungen des Auslandes. Thibaudeau stellte im Britischen Museum, Artaria in den Wiener Sammlungen und der Unterzeichnete im Berliner Museum Recherchen an. Da Didot bei jeder Abdrucksgattung auch die Sammlung anführt, in welcher sich dieselbe findet, so kann man sich leicht überzeugen, daß diese Nachforschungen nicht ohne wesentliche Bereicherungen, die das Ausland geboten hat, geblieben sind. Es wäre für die Kunstgeschichte, besonders auf dem Gebiete des Stiches, von großem Vortheil, wenn die Forscher aller Nationen sich zu dem Zwecke vereinen wollten, durch Nachforschungen in ihrer Umgebung sich wechselseitig bei ihren Arbeiten zu unterstützen. Es wäre mir angenehm, wenn ich hiermit einer fruchtbaren und lebensfähigen Idee den Ausdruck gegeben hätte.

Die Ausstattung des Werkes ist splendid, wie es sich bei Werken der genannten Firma von selbst versteht; ein Porträt des P. Drevet, nach einem Gemälde von H. Rigaud, ziert dasselbe und zwei Verzeichnisse (eines der Maler und ein sachliches) erleichtern das Aufsuchen. Das Werk ist eine besonders von Sammlern und Instituten mit Freuden aufzunehmende Erscheinung. Pawlowski, der Bibliothekar des Verfassers, hat bei der Redaktion des Werkes seinen Chef mit Eifer unterstützt. — Wie wir soeben hören, soll Didot's berühmte Sammlung zu Anfang des neuen Jahres zur Versteigerung kommen. J. E. Wessely.

Dürer's Kupferstichwerk, in Lichtdruck von E. Obernetter in München, erscheint in zehn Lieferungen bei S. Soldan in Nürnberg. Die Publikation läßt, soweit sie vorliegt, eine ganz vorzügliche Facsimile-Reproduktion der Dürer'schen Stiche erwarten, so daß sie dem Liebhaber, der nicht um der Seltenheit willen, sondern aus künstlerischem Interesse alte Meisterwerke der reproducirenden Künste sammelt, vollständigen Ersatz gewährt für die bekanntlich nur noch selten in guten Drucken und dann zu enormen Preisen auf den Markt kommenden Originale. Der einleitende Text ist aus der Feder W. Lübke's geflossen, die zu Grunde liegenden Originale sind dem Münchener Kupferstichkabinet entnommen.

Nekrologe.

Paul Cabet, einer der bemerkenswerthesten Bildhauer Frankreichs, geboren zu Nuits 1815, ist am 24. Oktober in Paris gestorben. Seine erste Ausbildung empfing er an der Kunstschule zu Dijon. Als Vorbild diente ihm François Rude, dessen freie Originalität er freilich nicht erreichte. Von 1846—52 war er in Petersburg bei der plastischen Ausschmückung der Isaakskirche thätig und auch vielfach mit Büsten für den kaiserlichen Hof beschäftigt. Dann ließ er sich in Paris nieder, wo er u. A. bei den plastischen Dekorationsarbeiten der Verbindungsgalerien zwischen dem Louvre und den Tuilerien Beschäftigung fand. Für das Handelstribunal schuf er eine allegorische Kolossalfigur, „Der Seehandel", für die neue Oper die Figuren des Gesanges und der Musik. Oft genannt wurde sein Name neuerdings bei Gelegenheit der in Folge ultramontaner Hetzereien erfolgten Zertrümmerung des zur Erinnerung an die Schlacht bei Dijon (30. Oktober 1870) in dieser Stadt errichteten Denkmals mit der Figur der „Resistance", die von ihm herrührte. Die ihm zugesicherte Wiederherstellung des Denkmals sollte er nicht erleben.

Sammlungen und Ausstellungen.

O. A. **Düsseldorf.** Wenn auch die Wahl der Bilder, welche der Verein für historische Kunst ankauft und so gleichsam dem Vaterlande als Musterwerke vorstellt, nicht immer eine glückliche genannt werden kann, so müssen wir doch seine Wirksamkeit im großen Ganzen als eine segensreiche erkennen. Er regt die jungen Künstler an, ihr Auge wieder dem großen Felde der Geschichte zuzuwenden, wo so viele und reiche Ernten winken. Bei Betrachtung historischer Charaktere und Vorgänge sammelt und klärt sich der Geist und lernt auch das tägliche Leben, welches ja auch ein Stück Geschichte, wenigstens der Kulturgeschichte, der Gegenwart, ist, tiefsinniger anschauen und mit mehr Verständniß und feinerem Sinn darstellen. So dehnt der Verein seinen Einfluß noch weit über den ihm eigenthümlichen Kreis aus. Ein Beispiel seiner wohlthätigen Anregung zeigt sich uns hier in dem Bilde von Eliff Peterssen, „Königin Elisabeth von Schweden bittet ihren Gemahl Christian II. um die Begnadigung von Torben Oxe, den Gouverneur des Schlosses von Kopenhagen". Der geschichtliche Inhalt des Gemäldes ist in Kürze folgender: Christian II., König von Dänemark, Schweden und Norwegen, ein Mann von heftigem Charakter und sehr nachlässig erzogen, verliebte sich schon als Kronprinz auf einem Kriegszuge nach Holland in die schöne Tochter einer Gastwirthin, Dyvicke genannt. Diese sowohl als ihre Mutter gewannen einen unumschränkten Einfluß auf ihn, welcher auch dann noch fortdauerte, als er sich nach seiner Thronbesteigung mit Elisabeth, der Schwester Karl's V., vermählte. Bald darauf aber starb die schöne Dyvicke, und man klagte die Verwandten von Torben Oxe, des Gouverneurs von Kopenhagen, an, sie vergiftet zu haben. Nachdem dieser eine frühere Liebe zu der jungen Holländerin gestanden hatte, und so des Königs Zorn und Schmerz verdoppelt waren, ließ Christian denselben hinrichten. Diesen Ausgang läßt uns das Bild nicht erwarten, vielmehr glaubt der unbefangene Beschauer, in Christian's strenger Seele werde das Mitleid siegen, er müsse dem Flehen seiner knieenden Gemahlin nachgeben und den bittenden Verwandten den Gefangenen wieder schenken. Schon reicht ihm der Sekretär die Feder hin, Spannung und schmeichlerisches Drängen in jedem Zuge des Gesichtes. Der König braucht nur die Hand ein wenig zu öffnen und die Feder gleitet von selbst hinein Wir wissen aber aus der Geschichte, daß sich diese energische Faust nicht aufthun, daß der zusammengekniffene Mund nur reden wird, um das Todesurtheil zu bestätigen. Die alte geistliche Frau im Vordergrunde hat umsonst die Stille des Klosters verlassen um an den Hof zu kommen, die dicke Kleine in dem weißen Kopftuch richtet vergebens das große Auge gespannt auf den König. Der Legat des Papstes, welchen wir am rothen Käppchen und Kragen erkennen, behält Recht und scheint mit seinem tückischen Gesicht auf neue Intriguen zu sinnen. Die im Hintergrunde mit einander flüsternden Rathsherren, welche von einem einfallenden Streiflicht pikant beleuchtet sind, werden der Welt bald das Endurtheil des Monarchen zu verkünden haben. Wenn auch das eben beschriebene Bild leider in der Zeichnung mangelhaft ist, ja der Zusammenhang, z. B. in der Figur der Königin, ganz fehlt, wenn Manches darin weder fein durchdacht noch fein in der Farbe ist, so müßten wir uns doch selbst der größten Ungerechtigkeit zeihen, wollten wir dasselbe trotzdem nicht als ein gelungenes und hervorragendes Werk bezeichnen. Der Kern des Bildes, das Fundament desselben ist vortrefflich. Die Begebenheit stellt sich klar dar; ohne Kopfzerbrechen weiß man, worum es sich handelt; die Seelenzustände der Betheiligten prägen sich deutlich aus, die Hauptperson, der König, dessen Härte und Eigensinn auf seinem Gesicht geschrieben stehen, dessen tragisches Ende man bei seinem Anblick ahnt, ist wirklich die Hauptperson, an der das Interesse haften bleibt, kurz, es ist in dem Bilde das Gewicht auf das

gelegt, worauf es ankommt, auf den geistigen Inhalt, auf die Bedeutung der Sache. Ebenso wahr als das Flehen der Königin, welche leider die Augen nicht genug in die Höhe richtet, um ihrem Gemahl in's Gesicht zu sehen, wie es doch wohl beabsichtigt war, ist das innige Gebet der Aebtissin, oder welche geistliche Würdenträgerin sie sonst vorstellt, die mehr den himmlischen als den irdischen Herrn anruft, ist der Blick des dicken Mädchens, welcher den König zu durchbohren scheint. Bei so scharfer Charakteristik befremden einige Widersprüche um so mehr. Wie kann z. B. die Alte mit dem sonst so ausdrucksvollen Gesicht die Verwandte eines Gouverneurs von Kopenhagen, also eine vornehme Frau, darstellen, da sie ja das Ansehen eines Marktweibes hat, wie mögen Damen und Herren, welche ihre Hände von Jugend auf pflegen, mit solchen klauenartigen Gebilden begabt sein? Bemerkt man je an einem zarten Frauenhals, wie der der Königin sein soll, so viel bunte Töne, oder ist der Hals eines Sekretairs, eines Mannes der Wissenschaft, je so roth von der Sonne gebrannt? Abgesehen von diesen Fehlgriffen ist die Farbenwirkung im Ganzen und Einzelnen eine solche, daß sie dem Bilde auf den ersten Blick die Gunst des Beschauers gewinnt und ihn veranlaßt, auf die andern Vorzüge desselben, welche ihn dauernd fesseln, einzugehen.

Vermischte Nachrichten.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** Sitzung vom 7. November. Der Vorsitzende Herr Schöne legte der Gesellschaft an neu eingegangenen Vorlagen vor: Berichte und Abhandlungen der sächsischen Gesellschaft der Wissenschaft zu Leipzig 1875/76 (als Geschenk eingesendet); Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden in den Rheinlanden. Heft LVIII; Schneider, neue Beiträge zur alten Geschichte und Geographie der Rheinlande. Heft VIII; Compte-rendu de la commission impériale archéol. pour 1873; Notizie degli scavi di antichità communicate alla R. Accademia dei Lincei. 1876. Marzo e Aprile; Fröhner, Anatomie des vases antiques; Rev. archéol. 1876. Juli, August; Atti della società di archeologia e belle arti per la provincia di Torino Vol. I, 1, 2; Mittheilungen des deutschen archäologischen Instituts in Athen I, 2; Gazette archéol. 1876. 3 und 4; Mittheilungen der k. k. österreichischen Centralkommission II, 2 und 3; Stark, Jahresbericht über Archäologie; Zanoni, Scavi della Certosa di Bologna, dispensa 1 e 2; Jahresbericht des Münzen- und Antikenkabinets im Joanneum zu Graz für 1875; Parker, The forum Romanum. Demnächst berichtete Herr Adler unter Vorlage von Situationsplänen über den Stand der Ausgrabungen von Olympia. Dieselben sind am 25. September wieder eröffnet worden und wurden im Anfange des Oktober mit 80 Mann, seit 24. Oktober mit 120 Mann betrieben. Neben zahlreichen Funden von Terracotten, Architekturfragmenten und kleinen Bronzen ist der Fund eines größeren Pferdeleibstücks in Hochrelief, welches dem Maßstabe und der Stellung nach zu der in der rechten Giebelhälfte des Ostgiebels gestandenen Quadriga gehört hat, hervorzuheben. Ueber die bisherigen Inschriftenfunde in Olympia berichteten die Herren Fränkel und Kaibel. Der Erstere sprach über die jetzt vollständig gewordene Inschrift der Kaiserin Faustina, deren erstes Fragment von Dittenberger in der Archäol. Zeit. als Nr. 8 veröffentlicht ist; über eine auf die Priesterin Demeter Chamyne, die einzige verheirathete Frau, welche den olympischen Spielen beiwohnen durfte, bezügliche Inschrift und über eine aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. stammende Basis, welche beweist, daß um diese Zeit der Rhotacismus im elischen Dialekt schon vorhanden war. Herr Kaibel besprach eine zum Vorschein gekommene Inschrift, welche ein Verzeichniß priesterlicher Beamten — darunter die Schlüsselträger — umfaßt. Nachdem sodann die Herren Robert und Droysen jun. durch einstimmige Wahl zu Mitgliedern der Gesellschaft aufgenommen worden waren, legte Herr Mommsen die von dem Direktor des Museums in Neapel, Prof. Giulio da Petro, veranstaltete Ausgabe der in Pompeii in dem Hause des L. Caecilius Jucundus gefundenen Quittungen vor und sprach seine Anerkennung über die Tüchtigkeit und Schleunigkeit dieser schwierigen Veröffentlichung aus, woran dann weiter einige Bemerkungen über den mannigfaltigen Inhalt dieser Urkunden, das doppelte Quittungsformular, die neue Kategorie der praefecti, das Konsulat des Thrasea und anderes mehr sich knüpften. Herr Hübner besprach das oben erwähnte (58.) Heft des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande und hob dabei die erfreuliche Steigerung der Vereinsthätigkeit hervor, welche sich darin ausspricht, daß für die Zukunft ein häufigeres, wenn möglich vierteljährliches Erscheinen der Zeitschrift desselben in Aussicht genommen ist. Nachdem er noch bei Stark's Aufsatz über drei merkwürdige Erzmedaillons und bei den Mittheilungen über die früher gräflich Renesse-Breidbach'sche Alterthümersammlung verweilt hatte, legte er die anspruchslose aber lehrreiche Arbeit des Mr. John Below's über die römische Kolonialanlage des alten Glevum in Britannien (des heutigen Gloucester, der Heimat des Verf.) vor und betonte den Wunsch, daß in allen aus römischen Kolonialanlagen hervorgegangenen Städten ähnliche Aufnahmen der alten mit jedem Jahre mehr verschwindenden Reste von Mauern, Thoren, Straßenzügen &c. gemacht würden.

Auktions-Kataloge.

J. M. Heberle in Cöln. Am 13. December u. folgende Tage Versteigerung einer reichhaltigen Sammlung vorzüglicher Kupferstiche, Radirungen etc, darunter viele Blätter moderner Stecher, zumeist als Doubletten der gräfl. Fürstenberg'schen Sammlung entnommen. 1212 Nummern.

Zeitschriften.

Journal des beaux-arts. No. 20.
Les grandes publications illustrées. — Le nouveau musée à Amsterdam. — Louis Paternostre, von H. Jouin.

Kunst und Gewerbe. No. 43. 44.
Der kunstgewerbliche Unterricht in Italien. — Niederbayerische Gewerbeausstellung in Passau. — Die Rheinischen Provinzialmuseen. — Gewerbeausstellung in Oldenburg. — Die Preismedaille der Münchener Ausstellung. — Die Medaille der in Philadelphia Prämiirten.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. No. 134.
Schluss der Ausstellung in München. — Kunstgewerbliches aus Idria, von A. Ilg. — Technologisches aus Japan, von Prof. Exner.

Inserate.

Preisaufgabe
für
schweizerische Künstler.

Die baufällig gewordene Kapelle an der Tellsplatte soll nach dem bisherigen Plane wieder neu erstellt werden, und gemäß eventuellem Uebereinkommen mit den h. Behörden des Kantons Uri beabsichtigt der schweizerische Kunstverein, die innern Wände des Neubaues mit Freskogemälden ausschmücken zu lassen, deren Darstellungen sich enger oder weiter um die Person Wilhelm Tells zu gruppiren hätten.

Da die Westseite der Kapelle gegen den See hin offen bleibt, so kommen drei Wände in Betracht: die beiden Schmalseiten mit je einem und die östliche Langwand mit zwei halbrunden Bogenfeldern. Es sind also vier große Bilder in Aussicht zu nehmen, darstellend den Tellensprung, den Apfelschuß, die Szene an der hohlen Gasse und mit Ausschluß der Sage über Tells Tod etwa den Grütlischwur oder nach freier Wahl irgend ein anderes vaterländisches Ereigniß jener Zeit.

Die schweizerischen Künstler des In- und Auslandes werden demzufolge eingeladen, Farbenskizzen zu diesem Bildercyklus bis spätestens Mitte Mai 1877 an den Präsidenten des schweizerischen Kunstvereins, Herrn Erziehungsrath Zollinger in Zürich, einzusenden, bei welchem Prospekt und autographirte Pläne zu beziehen sind. Die erfolgenden Eingaben sollen einem Preisgericht unterstellt werden, bestehend aus den Herren Rathsherr Imhof-Rüsch in Basel, Kunstmaler Albert v. Meuron in Neuenburg, Professor **Dr.** Rahn in Zürich, Theodor v. Saussüre in Genf, Professor Stadler in Zürich, Stadtbaumeister v. Stettler in Bern, Kupferstecher Weber in Basel. Auf die zwei besten Arbeiten sind Preise von Fr. 1200 und von Fr. 800 gesetzt, und die Eröffnung der Namen der Prämiirten wird im Juni 1877 an der Generalversammlung des schweizerischen Kunstvereins in Winterthur stattfinden.

Winterthur, Anfang November 1876.

Für den schweizerischen Kunstverein:
Der Centralvorstand.

Hierzu eine Beilage von Alphons Dürr in Leipzig.

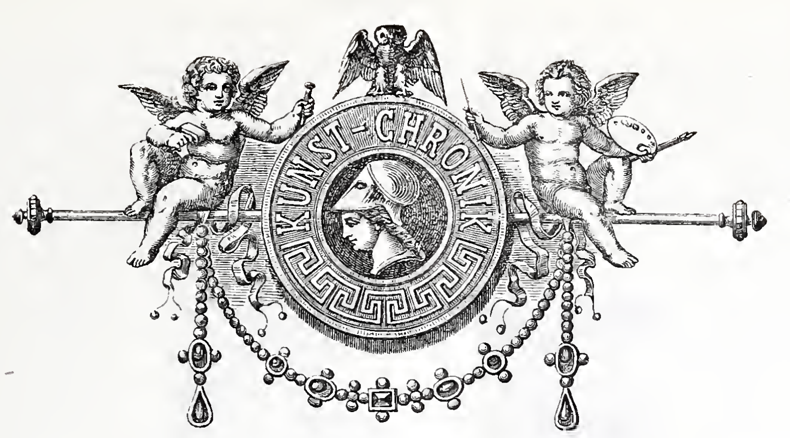
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XII. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

7. December



Nr. 9

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1876.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Donnerstag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Vom Christmarkt.

I.

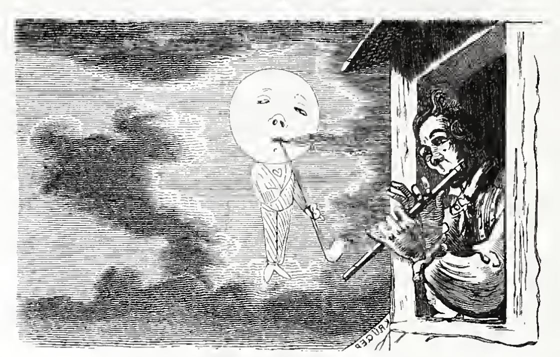


Was wir früher als Erwartung ausgesprochen, hat sich binnen Jahresfrist erfüllt: der photographische Pressendruck oder, wie eine kühne Sprachbildung die Sache bezeichnet, der Lichtdruck hat als Vervielfältigungsmittel seine Probezeit bestanden, festen Fuß gefaßt und ein erhebliches Kontingent zu der literarisch-artistischen Weihnachtsbescheerung geliefert, zu deren Ueberschau wir uns anschicken. Zwei wichtige Vorzüge hat das Verfahren vor der photographischen Kopirmethode voraus, die Dauerhaftigkeit des Bildes und die Unabhängigkeit vom Sonnenlicht, oder, was dasselbe besagen will, die leichte, bequeme und verhältnißmäßig schnelle Herstellbarkeit der Abdrucke. So hat sich die neue zukunftreiche Technik eingeschoben zwischen Photographie und Steindruck und bietet mehr als vollständigen Ersatz für die immerhin mit erheblichen Schwierigkeiten arbeitende Photolithographie. Da sie aber wie diese jedes beliebig starke Druckpapier verwenden kann, erspart sie das Aufziehen des Abdrucks auf ein Untersatzblatt und geht dem unangenehmen Speckglanz aus dem Wege, der der photographischen Kopie eigenthümlich ist. Wunderlicher Weise entschloß man sich erst spät, diesen Vorzug als Vorzug gelten zu lassen, und glaubte anfangs durch Imitation des äußeren Ansehens der Photographie, durch Lackiren und Aufziehen der Drucke den Schein der alten Methode wahren zu sollen, in der Meinung vielleicht, daß sonst das Produkt der Geringschätzung des Käufers begegnen werde.

Nach drei Richtungen hin wies der photographische Pressendruck die buchhändlerische Spekulation. In ihm war die Möglichkeit geboten, für einen verhältnißmäßig geringen Preis die täuschendsten Facsimile-Reproduktionen von Handzeichnungen einerseits und von Kupferstichen oder Formschnitten andererseits zu beschaffen; weiterhin ließen sich auch die Schöpfungen der Plastik und Architektur bis zu dem Grade wenigstens, bis zu welchem sie auch der Photographie erreichbar sind, ohne Zwischenhand zur Darstellung bringen. Unversucht ist bis jetzt unseres Wissens nur noch die Reproduktion von alten Oelmalereien und Fresken. Indeß wird in Kurzem den Lesern der Zeitschrift auch eine derartige Lichtdruckkopie vorgelegt werden, und sie mögen dann selber urtheilen, wie weit das Verfahren zureicht, um eine Vorstellung von dem Charakter der Malerei des Originals zu geben.

Mit entschiedenem Glück und Geschick hat sich heuer die Verlagshandlung von Ad. Ackermann in München die Lichtdruckpresse zu Nutze gemacht zur Herstellung eines Künstleralbums, wie es bis jetzt einzig in

seiner Art dasteht, aber wohl bald wie alles Durchschlagende Nachfolge finden dürfte. Seit Hendschel's Skizzenbuch einen so unerwarteten Erfolg erzielt, lag es für den Buchhandel im Grunde genommen nahe, zu ähnlichen Unternehmungen anzuregen, namentlich an Orten, wo Skizzenbücher und Studienmappen keine vereinzelten Erscheinungen sind. Das in Rede stehende Album geht in dem nobeln Luxus der Ausstattung weit hinaus über die blasse Publikation Hendschel's und verlegt den Reiz in die Mannigfaltigkeit des Inhalts, zu dessen 36 Originalhandzeichnungen 28 verschiedene Künstler, zumeist der Münchener Schule, beigetragen haben. „Wandermappe, ein Künstler- und Familien-Album" ist der Titel der in stattlicher Folio-Mappe sich darbietenden Publikation. Ueber die Berechtigung und das Zutreffende des Titels ließe sich streiten, denn was das „Wandern" und die „Familie" mit der Sache zu thun haben, ist schwer erfindlich, wenn der Sinn nicht etwa der ist, daß die Mappe von Familie zu Familie zu wandern bestimmt sei. Indeß jedes Ding will einen Namen haben, und wenn wir an dem Titel ernsthaft etwas aussetzen wollten, so wäre es eher dessen typographische Anordnung, bei welcher wieder einmal die eingewurzelte Setzermaxime, die Schönheit eines Titelblattes sei bedingt durch den Grad der Abwechslung in den Schriftgattungen, sich Geltung verschafft hat. Wir würden dieser Aeußerlichkeit nicht erwähnen, wenn es sich nicht um ein altes Erbübel handelte, zu dessen Bekämpfung jede Gelegenheit ergriffen werden sollte. Diese Verirrung des Setzers von einem Schriftkasten zum andern erscheint im vorliegenden Falle um so auffälliger, als die äußere Schale in Schwarz- und Golddruck einen gut berathenen Geschmack kennzeichnet. Für die Auswahl der einzelnen Blätter, die den Inhalt bilden, ist wohl nur die Göttin der Gelegenheit, die das Verschiedenartigste ohne Gewissensskrupel zusammenrafft, verantwortlich zu machen. Die Scala der Empfindungen, in die wir hineingezogen werden, steigt auf von den beängstigenden Tiefen des Schauders, den die fürchterliche Situation des von Carl v. Piloty beigesteuerten „Märtyrers unter der Arena" erweckt, bis zu den lichten Höhen des Humors, auf denen wir Grützner's weinseligen Klosterbrüdern und Hugo Kauffmann's köstlichen Charakterfiguren aus den Kreisen der Handwerksburschen und Fuhrleute begegnen. Von den übrigen Kontribuenten möchten wir nur einige hervorheben, ohne damit den andern das Gegentheil eines Kompliments machen zu wollen. Voltz ist durch eine vortrefflich abgerundete Komposition (ausgeführte Bleistiftzeichnung), Lindenschmit durch eine geistvolle Studie „Klosterschüler", Diez durch eine lebendige aber nur in flüchtiger Federzeichnung festgehaltene Skizze „Raubritter", Conrad Beckmann durch verschiedene Illustrationen zu Reuter's „Ut mine Stromtid", W. Camphausen durch einen reizenden Scherz „Kollegen im Elfaß" (Bleistiftskizze), Kurzbauer durch ein gemüthvolles Bild aus dem Familienleben, Liezen-Mayer durch ein küssenswerthes Dornröschen, Toby-Rosenthal durch ein bereits tiefer in die ars amandi eingeweihtes Paar „Glückliche Nachbarn" vertreten. Am wenigsten erfreulich präsentirt sich Hans Makart mit einer Studie zu der „Pest in Florenz"; ohne Schmerz würde man auch W. Kaulbach's erstes Elternpaar vermißt haben, ein nicht blos in der Mache, sondern auch in der Empfindung roher und unbehaglicher Entwurf. Daß wir unter den Blättern mancher alten Bekanntschaft in Oel, so namentlich bei Grützner, begegnen, trägt eher dazu bei, den Reiz der Betrachtung zu erhöhen als ihn abzuschwächen. Will es uns doch bedünken, als ob hier in Schwarz und Weiß mancher Kopf und manche Bewegung frischer und lebendiger wirke als auf der gemalten Leinwand. Der Lichtdruck, von Römler & Jonas in Dresden, läßt



Aus „Deutsche Art und Sitte." Zeichnung von L. Richter. (Verlag von A. Dürr.)



Aus Tennyson's „Enoch Arden", illustrirt von P. Thumann. (Grote'scher Verlag.)

keinen Wunsch übrig, das Facsimile ist mit einer wunderbaren Treue gelungen. Etwas störend wirkt die gar zu große Buntscheckigkeit der Untersatzkartons. Bezüglich des Textes hätten wir der Verlagshandlung eine mehr ausgeschriebene Feder gewünscht. Der Verfasser dieser „Geleitsworte" hat vermuthlich einen bessern Farben= als Sprachsinn. Stilistische Leistungen wie „in dem Künstler wohnt die Gedankenerhabenheit seines großen Vaters", oder (Mathias Schmid) „lebt und webt in Mitten der Gestalten seiner tiroler Landsleute, wobei die malerischen Trachten der Gebirgsbewohner nicht wenig zum Schmuck der Scene beitragen", ferner Grützner's Blätter „haben etwas von jenem himmlischen Frühstückszauber, welcher in den meisten seiner Klosterkellerbilder wiederstrahlt", erinnern doch gar zu sehr an Karlchen Mießnick, und Vergleiche wie der zwischen Mozart und Makart zeugen von einer allzu naiven Unbefangenheit des Urtheils, als daß man der Verlagshandlung für die in Aussicht genommenen weiteren Jahrgänge nicht eine passendere Wahl unter den vielen federfertigen Kunstrichtern Münchens empfehlen möchte.



Aus Tennyson's „Enoch Arden", illustrirt von P. Thumann. (Grote'scher Verlag.)

Gegenüber den andern Lichtdruckpublikationen können wir uns kurz fassen, da sie zum Theil schon an dieser Stelle Erwähnung gefunden haben oder noch finden werden, zum Theil nur unser kunsthistorisches Anschauungsmaterial vermehren, dessen kritische Würdigung hier nicht beabsichtigt wird. Die um die Illustration des Nürnberger Kunstlebens im 16. Jahrhundert verdiente Verlagshandlung von S. Soldan bringt zwei gleich schätzenswerthe Unternehmungen auf den Markt: Hans Holbein's des Aelteren Silberstiftzeichnungen (Lichtdruck von A. Frisch in Berlin) und Albrecht Dürer's sämmtliche Kupferstiche (Lichtdruck von J. B. Obernetter in München). Das erstgenannte Werk umfaßt in 72 Tafeln die durch Woltmann's Holbeinbiographie erst allgemeiner bekannt gewordenen, früher dem jüngeren Holbein zugeschriebenen Bildnißköpfe, die sich im Berliner Kupferstichkabinet befinden. Der begleitende Text stammt aus der Feder des genannten Kunsthistorikers. Wenn diese durch ihre packende Lebenswahrheit zu immer neuer Betrachtung anregenden Blätter der Natur der Sache nach nur eine kleine Gemeinde intimer Freunde der altdeutschen Kunst finden werden, so steht hingegen zu erwarten, daß das Kupferstichwerk Dürer's, dem Lübke eine beherzigenswerthe Empfehlung auf den Weg gegeben, in der vollendeten Nachbildung, in der es hier geboten, den ausdauernden Prachtwerken des deutschen Büchermarktes sich zugesellen wird. Giebt es doch allen denen, die gern von dem großen Nürnberger reden hören und selbst reden, ein bequem zugängliches Mittel in die Hand, den Meister auch kennen und verstehen zu lernen. Das Werk wird in 10 Lieferungen 104 Blätter umfassen, die, auf gelblichem Papier abgezogen, je auf ein Untersatzblatt befestigt sind, dessen Farbe besser grau oder braun gewesen wäre statt des vom Verleger beliebten Weiß. Das neuerdings durch Thausing's Werk lebhaft angeregte Interesse für Dürer kommt der Verbreitung des Unternehmens jedenfalls zu Gute. — Ebenfalls auf die gesteigerte Theilnahme der gebildeten Kreise an der Kunstgeschichte gründet sich ein Unternehmen der Verlagshandlung von Paul Neff in Stuttgart, die von P. F. Krell unter Mitwirkung von O. Eisenmann unter dem Titel: „Die Klassiker der Malerei" herausgegebene Sammlung lichtdrucklicher Nachbildungen von

Kupferstichen, die die Geschichte der Malerei vom Quattrocento bis zum 17. Jahrhundert illustriren (Lichtdruck von Rommel in Stuttgart). Bei 60 Blättern, auf welche das Unternehmen berechnet ist, wird freilich noch gar manche Lücke bleiben, deren Ausfüllung indeß durch spätere Nachträge unschwer erreicht werden kann. — Einen zugleich lehrhaften Zweck verfolgt sodann die von Paul Bette unternommene Publikation: „Das grüne Gewölbe in Dresden" mit Text von J. T. Grässe (Lichtdruck von Römler & Jonas in Dresden), von welcher bis jetzt vier Lieferungen zu 10 Blatt erschienen sind. Das ganze Werk wird auf 100 Blättern gegen 300 Gegenstände der berühmten Sammlung veröffentlichen. — Endlich gedenken wir noch der Vollendung des von Rob. Dohme herausgegebenen Werkes über das Berliner Schloß (Leipzig, Seemann), welches, außer einigen lithographischen Durchschnitten und Grundrissen 36 Lichtdrucktafeln, Innen- und Außenansichten in größtem Folioformate umfaßt und von einem mit Holzschnitten illustrirten, die Baugeschichte des Schlosses darstellenden Texte begleitet ist.



Aus Scott's Romanen. Zeichnung von P. Thumann.



Aus Walter Scott's Romanen. Zeichnung von F. Klimsch. (Grote'scher Verlag.)

II.

Gehen wir von der schweren Kunstwaare zu den leichteren, anmuthigeren Erzeugnissen des Verlagshandels über, die mehr auf gemüthliche Augenweide als auf prüfendes Kunstverständniß berechnet sind, so muß gebührender Weise der erste Platz dem Altmeister Ludwig Richter eingeräumt werden. Zwar nichts Neues vermag uns der Alte zu bieten, dem Hand und Auge schon seit längerer Zeit den Dienst versagen, aber, wie früher, so ist auch heuer ein sorglicher Sammler bemüht gewesen, eine Reihe glänzender Perlen des neudeutschen Holzschnitts, denen Richter'sche Zeichnungen zu Grunde liegen, in neuer und ihrer würdiger Fassung auf den Christmarkt zu bringen. „Deutsche Art und Sitte, Ernst und Scherz" betitelt sich die von Georg Scherer besorgte, bei Alphons Dürr in Leipzig erschienene Zusammenstellung von Richter'schen Illustrationen, die größtentheils den „alten und neuen Studenten- und Volksliedern" entlehnt sind. (Unser Initial und der „still durch die Abendwolken gehende Mond" stammen daher.) Bei Betrachtung dieser sinnigen Erfindungen, die, wie das Volkslied selbst, nur reine Accorde anschlagen, mag Wehmuth und Schmerz, oder Lust und fröhliche Laune die Tonart bestimmen, können wir uns der Frage nicht erwehren, weßhalb doch die fruchtbare, segensvolle Wirksamkeit des liebenswürdigsten Holzschnittzeichners, den Deutschland je besessen, wenn auch viel Anerkennung, so doch wenig materiellen Lohn gefunden hat. Die stille Bescheidenheit des Mannes, dessen Kunst sich niemals für neu, originell und bahnbrechend ausgegeben, so sehr sie auch vielleicht das Recht dazu gehabt, hat lange warten müssen, bis einer der Mächtigen und Großen auf den Gedanken kam, die längst verfallene nationale Schuld wett zu machen. Wenn Einer, so hat Richter es um das deutsche Volk verdient, daß, wie es nun endlich durch eine ausreichende staatliche Unterstützung geschehen, am Abend seines Lebens Sorge und Kümmerniß von seinem Herzen genommen wurde.

Unter denen, die den Fußtapfen Richter's folgten, steht immer noch Thumann an Reichthum und Beweglichkeit der Phantasie, an sicherer und fester Zeichnung, wie sie das Figurenbild im Holzschnitt erfordert, unübertroffen da. Das bestätigte sich uns von Neuem beim Durchblättern der illustrirten Ausgaben, die die Grote'sche Verlagshandlung zu der heurigen Christbescheerung beigesteuert, vor Allem der mit einer gediegenen Opulenz, durchweg einheitlich und geschmackvoll ausgestatteten Prachtausgabe von Tennyson's epischer Dichtung „Enoch

Arden" (deutsch von Adolf Strodtmann), aus der wir zwei Proben mittheilen. Thumann's Strich ist von energischer und derber Art, fast von der Härte der

meisten der in koloristische Tendenzen verrannten Maler hinein, die gelegentlich einmal einen Klassiker oder Romantiker zu illustriren berufen werden. Am lebhaf-



Das Rüttli. Illustrations-Probe aus „Schweizerland". Verlag von J. Engelhorn.)

Federzeichnung, aber jeder Strich sitzt am rechten Fleck, und niemals läßt der Künstler sich auf Kosten der Charakteristik zum malenden Verschmelzen der Töne verleiten. In solch malerische Richtung treiben die

testen kamen uns die Vorzüge der von Thumann, im Anschluß an Richter befolgten Behandlung der Holzzeichnung zu Gefühl bei der in demselben Verlage erschienenen illustrirten Ausgabe von Walter Scott's

Romanen, die sich in Format und Ausstattung den illustrirten Ausgaben von Schiller, Göthe, Lessing, Shakespeare 2c. anschließt. Von den vier Bänden ist einer von Thumann, zwei von Eugen Klimsch und der vierte von einem uns bisher nicht bekannten Künstler, G. Urlaub, illustrirt. Der Letztere, allem Anschein nach ein künstlerisches Talent von guter Anlage, hat meistens zu viel Werth auf die koloristische Stimmung gelegt und dadurch Unruhe und Unklarheit in die Zeichnung gebracht. Das Streben nach bildmäßiger Geschlossenheit der Komposition verleitet ihn nicht selten, eine Menge Figuren auf engem Raume zusammen zu drängen, die bei der malerischen Behandlungsart vollends um ihren Werth gebracht werden. Deutlich und klar wie das geschriebene Wort, das er zu begleiten hat, soll der Holzschnitt sein, gemeinverständlich in allen Motiven, im Beiwerk mehr andeutend und anregend, als ausführend und erschöpfend. Besondere Sorgfalt bei der Ausstattung dieser Scott-Ausgabe hat die Verlagshandlung auf den ornamentalen Schmuck verwendet, insofern jedes Kapitel seine und zwar nur ihm eigenthümliche Kopfleiste erhalten. Wenn diese Zierrathen auch nicht durchweg einen einheitlichen Charakter zeigen, von verschiedenen Händen herrühren, bald in flachem Linienornament, bald in plastischem Arabeskenwerk, bald hell, bald dunkel im Ton gehalten sind, so ist dieser erneute Versuch einer reicheren typographischen Ausstattung gerade bei Büchern, die sich an die große Menge wenden, aller Anerkennung werth. Allgemach werden die Ansprüche auf Schmuck und Zierrath bei Büchern poetischen Inhalts sich immer lebhafter und lauter erheben, und der Verlagshandel wird sich wohl oder übel gewöhnen müssen, denselben gerecht zu werden.

Von den Stuttgarter Holzschnitt-Prachtwerken, deren Anfänge wir vor einem Jahre mit einem aufrichtigen Glückauf begrüßten, ist die bei Kröner erschienene „Rheinfahrt, Schilderungen von Karl Stieler 2c. illustrirt von Püttner, A. u. O. Achenbach 2c." mit der 24. Lieferung zu Ende geführt und bildet nun ein prächtiges Seitenstück zu dem früher erschienenen „Aus deutschen Bergen", welches als das Prototyp dieser besonders von Stuttgart aus gepflegten Gattung geographischer Prachtwerke gelten kann. Bis zur 10. Lieferung gedieh „Das Schweizerland" von Woldemar Kaden, dem geistreichen Herausgeber des schon im vorigen Jahre abgeschlossenen, in ganz gleicher Ausstattung ebenfalls bei J. Engelhorn erschienenen „Italien". Aus der reichen Fülle prächtiger Holzschnitte, die in der malerischen, stimmungsvollen Behandlung des Landschaftsbildes das nur Mögliche leisten, haben wir eine Probe ausgewählt, die, diese Zeilen begleitend, mehr als Worte zum Lobe des Unternehmens zu sagen weiß. Sn.

(Schluß folgt.)

Die Dresdener Kunstausstellung.

—s. Die letzten Monate brachten die alljährlich von der Dresdener k. Akademie der bildenden Künste veranstaltete Ausstellung. Da ein großer Theil des Materials erst nach und nach im Laufe der Ausstellung einging, so ließ sich eine Uebersicht über dasselbe auch erst am Schlusse geben. Nach dem zuletzt erschienenen Nachtrag zum Kataloge waren im Ganzen 458 Werke versammelt. Die Gleichzeitigkeit der Berliner Ausstellung war auf die hiesige nicht ohne Einfluß. Verschiedene Künstler, die sonst hier auszustellen pflegen, blieben unvertreten, während andere ihre Arbeiten nur wenige Tage exponirten. Zu letzteren Arbeiten gehörte Graf Harrach's „Moltke vor Paris", welche treffliche Darstellung hier eine sehr beifällige Aufnahme fand. Unter den übrigen Bildern, welche an die Ereignisse des letzten Krieges anknüpften, verdient noch eine lebendig dargestellte Scene aus der Schlacht bei St. Privat vom Oberstlieutenant von Götz hervorgehoben zu werden; den Dilettantenschuhen längst entwachsen, zählt derselbe durch eine freie Beherrschung der Mittel zu unseren geschicktesten Künstlern. Die eigentliche Historienmalerei war sehr schwach vertreten. Ein einziges Bild, die Ermordung des Prinzen von Oranien, von Prof. W. Lindenschmit in München, vermochte einigermaßen das Interesse zu fesseln. Das Bild gehört nicht zu den besten Leistungen des Künstlers, wird dem Gegenstand nicht ganz gerecht, ist aber doch wenigstens technisch trefflich behandelt. Das große Gemälde war übrigens ziemlich ungünstig placirt, wovon der Grund lediglich in der Unzulänglichkeit unseres Ausstellungsgebäudes zu suchen ist. Auffallend zahlreich und von sehr ungleichem Werthe dabei waren ferner die Malereien, welche ihre Stoffe Dichtern entlehnt hatten. Zu den besseren Arbeiten gehörte E. Hübner's erstes Weltalter nach Schiller, denen sich noch wenige Bilder von D. Simonson, L. Preußer anreihen ließen. Einige große Shakespeare-Darstellungen von Prof. E. Kirchbach waren in Komposition und Ausführung von einer an das Tollhaus mahnenden Hypergenialität. Der Künstler ist todt, und es war ein Akt zweifelhafter Pietät die Arbeiten zur Ausstellung zu bringen. Erfreulicheres boten die Volks- und Sittenschilderungen. Zwei ansprechende, warm empfundene und besonders auch in Bezug auf Farbe fein durchgeführte Bilder, betitelt: „Der Kirchenpfennig" und „In der Zelle", hatte G. A. Kuntz in Wien geliefert, ein Künstler, der früher hier als Bildhauer thätig war und sich neuerdings, wie die ausgestellten Arbeiten bekunden, mit Glück, unter Angeli's Leitung, der Malerei gewidmet hat. Das eine Bild ist für die moderne Abtheilung der k. Gemäldegalerie angekauft worden. Ferner pflegten Hans Makart's „Freundinnen" einen großen Kreis von

Beschauern um sich zu versammeln; aber bei aller Werthschätzung des berühmten Koloristen erregte doch die Zeichnung der beiden blasirten jungen Damen einiges Befremden. Noch ist von österreichischen Künstlern, neben F. Friedländer und R. Geyling, F. Ruben zu nennen, der in seinen „Rosenkranzdrechslern" mit naturwahren Farben charakteristische Gestalten des venetianischen Volkslebens vorführt. Hübsche Genrebilder lieferten ferner F. Sonderland, B. Nordenberg und Frl. A. Ludwig in Düsseldorf, A. Heyn in München, Ch. M. Webb in Kleve, H. Kauffmann in Hamburg. Unter den hiesigen Künstlern dieses Faches begegneten wir einer uns neuen Kraft, Z. v. Suchodolski, mit welchem Namen ein paar poetisch gedachte, schön gestimmte Bilder bezeichnet waren. C. W. Müller erfreute durch eine Scene aus der römischen Campagna. Auch rief die Ausstellung zwei im Laufe des letzten Jahres verstorbene talentvolle Künstler, C. Franz und M. Ritscher, in die Erinnerung zurück. Ersterer, ursprünglich Historienmaler und als solcher ein Schüler Schwind's, hatte sich später dem Genre zugewendet, das er mit etwas trockener Farbe, aber nicht ohne Laune kultivirte; Ritscher, von noch größerer künstlerischer Reife, bethätigte sich ebenfalls auf diesem Gebiete und zählte zugleich zu unseren tüchtigsten Porträtmalern. Was das Porträtfach anlangt, so ist das Brustbild eines alten Herrn von Leon Pohle in Weimar als die beste Leistung zu nennen. Energische Charakteristik und ein kräftiges, lebenswahres Kolorit zeichneten dasselbe aus. Außerdem ist noch ein lebendig gemaltes Bildniß von P. Kießling hervorzuheben. Gute Thierstücke sodann boten S. Dahl, A. Friedrich, G. Hammer und A. Thiele, denen von auswärtigen Künstlern L. Voltz, E. Meißner und Ch. Mali anzureihen sind. Die Architekturmalerei vertraten am besten C. Hoff und H. Heger in München. Den größten Raum der Ausstellung nahmen die Landschaften ein. Die Mehrzahl derselben war Mittelgut, welches ohne besondere Eigenthümlichkeit, nur mit bald mehr, bald weniger handwerklichem Geschick, einen Naturausschnitt wiedergab. Doch fehlte es auch nicht an einigen hervorragenden Arbeiten, unter denen ein bekanntes, älteres Bild von A. Achenbach in Düsseldorf, „Der Strand von Scheveningen", den ersten Platz einnahm. Auch von dem verstorbenen E. Hildebrandt war eine Strandlandschaft mit einem prachtvollen, leuchtenden Lufton vorhanden. Von kräftiger, schöner Farbenwirkung waren zwei Tiroler Landschaften von C. Heyn in Weimar; ebenso sahen wir von dort eine edle, mit der Flucht nach Egypten staffirte landschaftliche Komposition des Professor Hummel. Eine Arbeit von Valentin Ruths wurde für die Galerie angekauft. Ein Bild Schleich's zeigte den heimgegangenen Meister nicht auf seiner Höhe; seine Schule fand durch A. Lier, J. G. Steffan und R. Schietzold würdige Vertretung. Aus Düsseldorf waren, außer dem obenerwähnten Achenbach'schen Bilde, noch Arbeiten von Prof. Gude, C. Ludwig, A. Keßler in bekannten Qualitäten vorhanden; während unter den Leistungen unserer heimischen Kunst Landschaften von E. Leonhardi, P. Mohn und Prof. Gurlitt hervorzuheben sind. Bezüglich der Plastik war die Ausstellung eine rein lokale, was bei der Blüthe der Dresdener Bildhauerschule noch kein allzu fühlbarer Mangel war. Prof. Hähnel hatte drei in Marmor ausgeführte Arbeiten exponirt: die Büsten Raffael's, Michelangelo's und Cornelius'. Der Künstler hat bekanntlich diese drei Meister in ganzer Figur für die Façade des hiesigen Museums geliefert. Ohne in jenen, bereits trefflichen Statuen sich genug gethan zu haben, hat er, mit wachsender Liebe zu der Aufgabe, immer von Neuem wieder in die Darstellung der genannten Kunstheroen sich versenkt. Es entstanden so diese Büsten, die in geistvoller Individualisirung und feiner Durchführung zu den gelungensten Schöpfungen der neueren Skulptur zählen; insbesondere ist die Raffaelbüste von seelenvoller Schönheit. Von den übrigen Bildnissen der Ausstellung verdient noch ein charaktervolles Reliefporträt Prof. Rückert's von Prof. A. Donndorf genannt zu werden. Das Porträt ist für Rückert's Grabdenkmal bestimmt. Donndorf hat mittlerweile Dresden verlassen, einem ehrenvollen Rufe nach Stuttgart folgend. Ferner sahen wir drei große Gypsmodelle, zu dem Cyklus von acht Länderstatuen gehörend, mit denen C. Echtermeier für den Neubau der kgl. Gemäldegalerie zu Kassel beauftragt ist; treffliche Arbeiten bis auf die nicht ganz glückliche Charakteristik der Statuen, welche Deutschland und die Niederlande versinnbildlichen. Nicht ohne Eigenthümlichkeit in der Auffassung, dabei lebendig, hatte Ch. Behrens, ein Schüler Hähnel's, den Tod der Sphinx durch Oedipus dargestellt; und ebenso sei eines „Gretchens" von A. Breymann und einer hübschen Genrefigur von H. Möller hier noch gedacht.

Kunstliteratur.

Bilder-Chronik der k. Haupt- und Residenzstadt München vom XV. bis in das XIX. Jahrhundert. Von Joseph Maillinger. München, Verlag der Montmorillon'schen Kunsthandlung. 1876. 3 Bde. 8.

Die Weltausstellung des Jahres 1873 in Wien gab dem dortigen Gemeinderathe Anlaß, eine auf die Stadt Wien bezügliche historische Ausstellung zu veranstalten. In Folge dessen wurde im Frühjahre 1872 eine aus zehn Gemeinderäthen, sechs Sachverständigen und einem Archivar bestehende Kommission eingesetzt, die sich mit

den Vorarbeiten und der Feststellung eines Programmes zu beschäftigen hatte. Die von dieser Kommission an die Besitzer öffentlicher Sammlungen, an Privatanstalten und Privatpersonen in und außerhalb der Reichshauptstadt um zeitweilige Ueberlassung geeigneter Gegenstände gerichteten Einladungen hatten allseitig den besten Erfolg; der Hof, der Kaiser an der Spitze, Behörden und Private wetteiferten darin, das Unternehmen zu unterstützen, die Kronländer blieben hinter der Reichshauptstadt nicht zurück, und selbst aus dem deutschen Reiche kamen Beiträge. So entstand nach Ausscheidung mancher Gegenstände eine Sammlung, welche schließlich noch aus 1154 Nummern bestand und Oelgemälde, Aquarelle, Kupferstiche, Radirungen, Lithographien, Photographien, Siegelabgüsse, Münzen und Medaillen, Handschriften, Urkunden, Werke der Kleinkunst, ja selbst Richtschwerter aufwies. Das Unternehmen fand allseitig die wohlverdiente Anerkennung.

Wie weit aber blieb diese nur vorübergehende Sammlung zurück gegen jene auf die Stadt München bezügliche, welche ein einziger Mann, der Münchener Kunsthändler Jos. Maillinger, ganz allein angelegt hat und deren Verzeichniß uns jetzt in drei starken Bänden vorliegt! Diese Sammlung umfaßt nicht weniger als die staunenswerthe Zahl von 10,824 Nummern, Erzeugnisse der verschiedenen graphischen Künste zur Orts-, Kultur- und Kunstgeschichte der bayerischen Landeshauptstadt, Ansichten und Pläne der Stadt sowohl als auch einzelner Gebäude derselben, Darstellungen von Festen und Ereignissen, Zeitbilder, Trachten, Curiosa, Bildnisse von bayerischen Fürsten und anderen hervorragenden Persönlichkeiten, Arbeiten von Künstlern, die in München thätig waren, und in München erschienene oder auf München bezügliche typographische Werke.

Die in ihrer Art ganz einzig dastehende Sammlung beginnt mit dem Bau der Münchener Frauenkirche (1468) und endet mit dem Kostümfest der Münchener Künstler im Fasching des Jahres 1876. Sie zeigt uns in systematisch geordneten Abbildungen und Darstellungen den allmählich zunehmenden äußeren Umfang der Stadt, ihre äußere Erscheinung, die Entwickelung in Kultur und Künsten, sie zunächst berührende Begebenheiten, sowie solche, die sich in ihrem Gebiete zugetragen, endlich die hierbei betheiligten oder sonst interessanten Persönlichkeiten in meist gleichzeitigen Bildern und Beschreibungen.

Es liegt nahe, welch' außerordentlich hohen Werth eine derartige Sammlung für die Erforschung der Kulturgeschichte im Allgemeinen und der Kunstgeschichte im Besonderen haben muß. Und nicht blos für die der Stadt München allein, denn was in München oder in Bezug auf München im Gebiete der Kunst geschaffen wurde, seine Bedeutung und seine Tragweite reichen nothwendig weit über den Burgfrieden der Stadt hinaus.

Begreiflicher Weise kann eine Sammlung dieser Art nicht dem großen Publikum zugänglich sein, wenn die Liebenswürdigkeit des Besitzers sie auch dem Forscher nutzbar macht. Um so freudiger ist das vom Sammler mit größter Genauigkeit hergestellte und in Druck gegebene Verzeichniß zu begrüßen, das für sich allein schon dem Forscher eine ungeheure Fülle des schätzbarsten kulturgeschichtlichen Materials darbietet.

Der Verfasser hat sich nämlich nicht darauf beschränkt, die einzelnen Objekte kurzweg zu verzeichnen, sondern der Anführung derselben werthvolle historische Notizen, vielfach unter Bezeichnung der einschlägigen Quellen, beigefügt. Nicht minder fällt das Verdienst in die Augen, das sich der Verfasser durch die Bekanntgabe des seiner Sammlung einverleibten reichen typographischen Materials erworben hat, das nicht blos zur Erklärung bildlicher Darstellungen dient, sondern auch davon abgesehen geschichtliches oder kulturhistorisches Interesse im engeren Sinne bietet.

Noch ist diese in etwa zwanzig Jahren zu Stande gebrachte Sammlung Eigenthum des Sammlers. Ihre Bedeutung für die Stadt München aber ist so groß, daß es wohl erlaubt ist, dem Wunsche Ausdruck zu geben, dieselbe möge recht bald dem Stadtarchive einverleibt werden. R.

Neue Publikationen der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

1. A. von Heyden, Wandgemälde in der k. Nationalgalerie zu Berlin. 14 Blatt Photographien nach den Original-Kartons. Text von Dr. M. Jordan. Quer-Fol.
2. J. W. Schirmer, Zwölf biblische Landschaften, Photographien nach den Originalgemälden der k. Nationalgalerie zu Berlin. Text von Dr. M. Jordan. Fol.

Bekanntlich hat die Photographische Gesellschaft in Berlin es sich zur Aufgabe gemacht, nur anerkannte Kunstwerke durch Photographie dem großen Kreise der Kunstfreunde zu vermitteln und zugänglicher zu machen. Unter diesen Publikationen nehmen die cyklischen die größte Aufmerksamkeit in Anspruch. Zu diesen letzteren gehören die oben angeführten und sie werden um so mehr in weiteren Kreisen willkommen sein, als sie beide mit der neu geschaffenen Nationalgalerie in Berlin in Beziehung stehen. Während das erste Werk sich mit einem Theil der bildlichen Dekoration des Gebäudes selbst beschäftigt, bringt die zweite Publikation eine Serie von Bildern eines Meisters, der wesentlich zur Zierde der in der Galerie aufgestellten Kunstschätze gereicht. A. von Heyden's Wandgemälde im Kuppelsaal des ersten Geschosses der Galerie wurden bereits in dieser Zeitschrift (Chronik Nr. 32, 1876) eingehend besprochen. Sie fesseln das Auge des kunstsinnigen Besuchers. Die vier Bogenfelder über den Thüren stellen in geschichtlichen Begebenheiten die vier Künste dar; Kaiser Heinrich legt den Grundstein zum Bamberger Dom — Baukunst. Adam Krafft zeigt der Familie Röbuk das in ihrem Auftrage begonnene Grabmal — Bildhauerei. Dürer malt den Kaiser Max — Malerei. Der Sängerkrieg auf der Wartburg — Dichtkunst. Im Kuppelgewölbe selbst kam der Thierkreis zur Darstellung. Wir besitzen von verschiedenen Künstlern allegorische Darstellungen des Thierkreises, aber hier haben wir es mit keiner trockenen Symbolisirung der einzelnen Momente zu thun; der Künstler hat originell und lebendig zugleich den Gedanken aufgefaßt. Die Zeit ist in fortlaufendem Flusse, da giebt es keinen Still-

stand, keine Abgrenzung, und dies wird poetisch und wahr zugleich durch einen Festzug dargestellt, der, wenn der Kreislauf des Jahres vollendet ist, ohne Unterbrechung sich wiederholt. Die Kartons, nach denen die Photographien ausgeführt sind, zeigen uns den Künstler in seiner vollen Genialität; sie sind der unmittelbarste Ausfluß seiner reichen Phantasie.

J. W. Schirmer's Landschaften haben bereits in der Kunstwelt einen Ruhm erreicht, zu dem noch etwas beizutragen, wir uns hier nicht berufen fühlen. Seine biblischen Landschaften, zwölf an der Zahl, sind eine wahre Zierde des neuen Museums. Sie haben zum Zweck, große Begebenheiten des Menschenlebens in entsprechenden, gleichsam mitfühlenden, Landschaften dem Verständnisse näher zu bringen. Hauptsache bleibt immer die Landschaft, die Bedeutung ihrer Formen, Beleuchtung und Vegetation erklärt die Staffage. Die Landschaft ist das Tonstück, zu dem die Staffage gleichsam den Schlüssel abgiebt. Daß in vorliegender Folge es dem Künstler nur um die Landschaft zu thun war, erkennen wir daraus, daß er die figürliche Staffage meist nicht selbst erfindet, sondern den Kompositionen von Raffael und Schnorr entlehnt und ihnen dann die Landschaft nach seiner Idee anpaßt. Die Folge der im Nationalmuseum aufgestellten zwölf Bilder hat die Geschichte Abraham's zum Gegenstande und enthält sechs Hauptbilder in Hochformat, denen sich sechs Staffelkompositionen in Querformat anschließen. Der Inhalt der ersteren ist: Abraham's Einzug in's gelobte Land — Dessen Bitte für Sodom und Gomorrah — Vertreibung Hagar's — Rettung und Verheißung — Das Opfer Isaak's — Eliefer und Rebekka am Brunnen. Die Staffelbilder haben zum Vorwurf: Die Verheißung im Hain Mamne — Die Flucht Lot's — Hagar in der Wüste — Der Gang zum Opfer — Abraham's und Isaak's Klage um Sara — Begräbniß Abraham's. Die Photographien geben den ganzen Zauber der Originale wieder. — Der Text des Galeriedirektors Dr. Max Jordan dürfte für die Besitzer beider genannten Publikationen ein erwünschter Wegweiser sein. Auch die äußere Ausstattung beider Werke ist dem inneren Inhalte angemessen, Form und Geist gehen einträchtig neben einander.

W.

Vermischte Nachrichten.

Das alte Kaiserhaus in Goslar wird einen künstlerischen Schmuck bekommen, durch welchen der Eindruck, den es auf den Besucher macht, noch wesentlich erhöht wird. Die Regierung soll die Absicht haben, die Westseite des Kaisersaales durch große historische Wandgemälde schmücken zu lassen und wird die deutschen Maler zu einer Konkurrenz behufs Herstellung dieser Bilder schon in nächster Zeit auffordern. Bei dem Verschlusse der sieben Fensteröffnungen wird auch ein besseres als das bisher in Aussicht genommene Projekt durchgeführt werden. Statt der eisernen Fensterrahmen sollen an der Innenseite der Arkaden große Spiegelscheiben angebracht werden.

Zeitschriften.

Gewerbehalle. Lief. 12.
Das Figurale im Spitzenfache, von Dr. A. Ilg. (Mit Abbild.) — Relief von Luca della Robbia im Museo nazionale in Florenz; carminrother Seidenstoff aus Madrid (17. Jahrh.); Hängelampe im Museo Correr in Venedig. — Moderne Entwürfe: Bordüre eines gemalten Glasfensters; Ornamentfüllung; schmiedeeisernes Thor; Hausthüre; 2 Büffets; Vestibule; silberne Schaale; Vase, Standuhr und Kandelaber im Stile Louis' XVI.; Kandelaber im Stile Louis' XIV.; Leuchter im Stile Louis' XV.; Kandelaber im Stile Louis XVI.

L'Art. No. 100.
Lettres anglaises, von J. Dubouloz. — Jean de Bologne, von R. Ménard. (Mit Abbild.) — Bernard Lépicié.

Das Kunsthandwerk. Heft 10. 11.
Sessel, XVII. Jahrh.; antike Schmucksachen; goldener Becher, XVI. Jahrh.; schmiedeeisernes Gitter, XVI. Jahrh.; Holz-Medaillons, XVI. Jahrh.; wappenhaltender Löwe vor dem Palazzo vecchio in Florenz von Donatello; Beschläge alter Chorbücher im Dom zu Xanten; Orgel, XVI. Jahrh.; der Kaiserstuhl, XII. Jahrh.; Stoffe, XIII. u. XVII. Jahrh.; Teller aus Faënza, XVI. Jahrh.

Kunst und Gewerbe. No. 46. 47.
Die Münchener Künstler und die Ausstellungen. — Das königl. Kunstgewerbemuseum zu Dresden, von R. Steche. — Ein Seitenstück zum Jamnitzer'schen Tafelaufsatz im germanischen Museum; Mosaik-Werkstatt für christliche Kunst in Innsbruck.

Inserate.

Soeben erschien:

J. Voigt,

Geschichte des Brandenburgisch-Preußischen Staates.

Dritte, bis auf die Neuzeit ergänzte, Auflage

mit der Brecher'schen Karte:

Darstellung der territorialen Entwickelung des Brandenburgisch-Preußischen Staates vom Jahre 1415 bis jetzt.

Preis 1 Mark für die Lieferung.

Vollständig in 7 Lieferungen, welche im Laufe dieses Jahres erscheinen werden. Erschienen sind bereits 4 Lieferungen

Dies Werk, das die Mitte zwischen wissenschaftlicher und populärer Darstellung hält, bietet neben der Geschichte der Erweiterung des Staatsgebietes, die es mit besonderer Sorgfalt verfolgt, eine eindringliche und übersichtliche Darstellung der inneren Verhältnisse, der Verschmelzung der einzelnen Landestheile, der Germanisirung und Lebensweise seiner Bewohner, der Veränderungen in seiner Verfassung. Es hat sich der günstigsten Beurtheilung der literarischen und pädagogischen Blätter zu erfreuen gehabt, die übereinstimmend „die treffliche Lösung seiner Aufgabe", „die gewissenhafteste Benützung des vorhandenen Materials und die knappe, fernige und unprätentiöse Darstellung", sowie „die innere Gediegenheit" rühmen und es „das einzige Werk nennen, das die gesammte Brandenburgisch-Preußische Geschichte umfaßt."

Berlin, October 1876. **Ferd. Dümmler's Verlagsbuchhandlung** (Harrwitz und Goßmann).

NEUE RADIRUNGEN VON N. MASSALOFF

MITGLIED DER KAISERLICHEN AKADEMIE ZU ST. PETERSBURG.

DIX EAUX-FORTES

D'APRÈS

REMBRANDT

PAR

N. MASSALOFF.

1. *Die Nachtwache.* Amsterdamer Museum. — 2. *Simsons Hochzeitsfest.* Dresdener Galerie. — 3. *Portrait Rembrandts.* Belvedere in Wien. — 4. *Jakob segnet Josephs Kinder.* Casseler Gallerie, wie die folgenden. — 5. *Saskia, Rembrandts erste Frau.* — 6. *Der Federschneider.* — 7. *Stadtregent in ganzer Figur.* — 8. *Junge Dame in reicher Kleidung.* — 9. *Der Mathematiker.* — 10. *Der Fahnenträger.*

Im Ganzen 115 Exemplare (wovon 15 Remarquedrucke) auf japanischem Papier.

Remarquedrucke. In Mappe. Imp. fol. M. 300.
Epreuves d'artiste. „ „ „ 150.

Die ungewöhnliche Begabung des talentvollen Radirers zur Wiedergabe der Gemälde Rembrandts im Geiste und mit den charakteristischen Mitteln des Meisters, ist bereits zur Zeit des Erscheinens seiner *Rembrandt de l'Ermitage Impérial de St.-Pétersbourg* allseitig anerkannt worden. Die vorliegende Sammlung, welche mehrere der berühmtesten Hauptwerke der grossen Europäischen Galerien umfasst, wird sicher den Kreis der Freunde und Verehrer des Künstlers noch bedeutend erweitern.

LEIPZIG. W. DRUGULIN.

Nöhring's Photographien,

direct nach den Originalen aufgenommen. (Vergl. Kunstchronik 1875, Sp. 91.)

Architektur aus deutschen, italienischen und belgischen Städten. **Plastik:** Antiken in Florenz, Rom und Neapel. — Werke der Kleinkunst: Domschatz zu Aachen, Trier, Hildesheim; Museen in Kassel und Darmstadt. **Malerei:** Galerien in Florenz, München (Pinakothek ä. M.), Kassel, Frankfurt a. M., Augsburg. — Memling's Werke in Brügge und Lübeck. — Handzeichnungen.

Grösse incl. Carton 48/56 Centim. — Preis pro Blatt 3 bis 4 M. — Ohne Carton erheblich billiger.

Kataloge gratis und franco. **C. Bolhoevener** in Lübeck.



Kunst-Auktion.

Am 19. und 20. December täglich von 10—2 Uhr versteigere ich im Kunst-Auktions-Hause in Berlin, Kochstrasse 29, Saal 2 und 3, die Gemälde-Galerie des Herrn **Adolf v. Liebermann**, bestehend aus **76 Oelgemälden** neuer Meister und zwar meist **Bilder ersten Ranges.** Kataloge à 1 Mark versendet:

der Auktionator für Kunstsachen etc.

Rudolf Lepke.

Berlin, S.W., Kochstrasse 29.

Kunst-Auktions-Haus.

Verlag der

Nicolaischen Verlags-Buchhandlg.

in Berlin.

Dürer, das Leben der heiligen Jungfrau Maria. 20 Blätter in Lichtdruck. Nach den **besten Dürerschen Holzschnitten** in Originalgrösse ausgeführt. 30 M.

Dürer, Der Triumphwagen Kaiser Max. Nach dem Original in getreuester Wiedergabe durch Lichtdruck. 15 M.

Das Ornament und die Kunstindustrie in ihrer geschichtlichen Entwickelung auf dem Gebiete des Kunstdruckes von 1460—1790. Von **J. E. Wessely.** I. Band in 4 Abtheilungen à 25 Blätter. 100 M.

Der vorliegende, soeben erschienene I. Band dieses **Prachtwerkes** enthält in **getreuester** Wiedergabe durch Lichtdruck die **kostbarsten** und **seltensten** Kunstblätter von Meister E. S., Schongauer, B. Schön, N. A. Mair, J. von Mecken, Mantegna, L. da Vinci, Moretto, da Modena, da Brescia, Z. Andrea, A. Dürer, L. Cranach, H. Burgmair, de Necker, Baldung, Altdorfer, B. Beham, H. Holbein, U. Graf, H. S. Beham, G. Pencz, H. Aldegrever etc.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

VORSCHULE

zum

Studium der kirchlichen Kunst

von **Wilhelm Lübke.**

Sechste stark vermehrte und verbesserte Auflage.

Mit 226 Holzschnitten.

gr. 8°. broch. 6 *M.*, eleg. gebunden 7 *M.* 50 *Pf.*

Neuestes Aquarell-Werk von Ed. Hildebrandt.

Soeben erschien:

Aus Europa.

Neue Sammlung Hildebrandt'scher Aquarelle.

Nach Originalen aus dem Privat-Besitz Sr. Majestät des Kaisers.

Chromofacsimilirt von R. Steinbock und W. Loeillot.

Zweite Lieferung 4 Blatt gr. Fol. in Passepartouts von starkem Carton.

Preis complet in Umschlag 48 Mark — der Blätter einzeln 15 Mark.

Inhalt der zweiten Lieferung:
No. 6. La Penta Cintra (Portugal). — No. 7. Freshwaterbay (Insel Wight.) — No. 8. Drontheim (Norwegen). — No. 9. Potsdam (Deutschland).

NB. Zur Completiruug dieser Lieferung empfehlen wir die sehr beliebte, früher in unserm Verlage erschienene Aquarelle **„Mondscheinlandschaft am Nordcap"**. Eine neue Auflage derselben wurde soeben in gleicher Ausstattung und zu gleichem Preise wie die obigen Blätter ausgegeben. Sie bietet ein schönes Pendant zu dem Bilde der ersten Lieferung: **„Mitternachtssonne am Nordcap"**.

Von der ersten Lieferung des obigen Unternehmens, das wir vor einem Jahre begonnen haben, **wurden zwei starke Auflagen in dem kurzen Zeitraum von 3 Monaten vergriffen.** Ein so glänzendes Resultat spricht am Besten für den Werth der neuen Sammlung, deren zweite Lieferung in Bezug auf **Sorgfalt der Ausführung und fesselnden Reiz der Abbildungen** der ersten in keiner Weise nachsteht.

Die Verlagshandlung von R. Wagner.

BERLIN. Zimmerstrasse 92/93.

Den Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst

sende ich gegen **Einsendung einer 50 Pfennig-Franco-Marke,** soweit der Vorrath reicht, **franco** innerhalb des allgemeinen Postvereins ein Exemplar des

Illustrirten Weihnachtskatalogs

Systematisches Verzeichniss
empfehlenswerther Bücher und Bilderwerke
nebst
Literarischem Jahresbericht
von
Dr. Gustav Wustmann,
Secretair der Stadtbibliothek zu Leipzig.

Sechster Jahrgang (1876).
160 Seiten. gr. Lex.-8. geheftet. (Ladenpreis 75 Pf.)

Von dem deutschen Buchhandel allseitig zur Ankündigung literarischer und artistischer Neuigkeiten benutzt, hat der Wustmann'sche Weihnachtskatalog vorzugsweise durch seine kritische Ueberschau über die gesammte buchhändlerische Production des vergangenen Jahres (von October zu October), soweit sie allgemeineres Interesse erregt, Werth und Bedeutung erhalten, sodass sein Erscheinen von Allen, die zum Geistesleben der Gegenwart ein vertrauteres Verhältniss hegen, stets mit Spannung erwartet wird.
Leipzig, Ende November 1876.

E. A. Seemann.

G. Freytag's
neuer Roman.

Soeben wurde ausgegeben und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Marcus König.

Von
Gustav Freytag.
A. u. d. Titel:
„Die Ahnen. Roman von G. Freytag. 4. Band".

Ein Band in Octav. Preis 6 M.
Eleg. gebunden 7 M.

Leipzig. Verlag von S. Hirzel.

Soeben erschien folgende interessante Novität:

W. Lübke,

Dürer's Kupferstichwerk.

104 Dürer-Stiche in Originalgrösse durch Lichtdruck reproducirt, auf Carton in Folioformat mit Text. I. Lief. mit 11 Tafeln und Text in Mappe 15 Mark.

Professor Lübke sagt in seinem gründlichen Text, der eine werthvolle Bereicherung der Dürerliteratur ist: „Die edlen Schöpfungen Dürer's, welche wegen ihrer Seltenheit und Kostbarkeit nur den reichsten Museen im Original zu eigen sind, werden nun **in vorzüglichen, unvergänglichen** Facsimiles Jedermann um ein mässiges Opfer erreichbar." Den zahlreichen Verehrern von Dürer's Kunstschöpfungen, den Besitzern von „Thausing's Dürer-Biographie" sei diese neueste Publikation Lübke's hierdurch empfohlen.

Auch als schönes Weihnachtsgeschenk verdient das bedeutende Kunstwerk allseitige Beachtung.

Verlag von **S. Soldan,**
Hof-Buch- u. Kunsthdlg. in Nürnberg.

Neuer Verlag
von E. A. Seemann in Leipzig.

Reise
eines Kunstfreundes
durch Italien.

Von
E. C. Krieger.

8°. broch. 4 M.; geb. 5 M. 50 Pf.

Aquarell-Albums

in Prachtbänden zu Fest- und Weihnachtsgeschenken.

Waidmann's Freud' im Wald und auf der Haid'.

24 Aquarelle von **C. F. Deiker**, mit Schilderungen aus dem Thierleben von **Adolph** und **Carl Müller**. Quer Fol. in reichem Prachtband mit Jagdemblemen. M. 60.

Inhalt:

1. Titelblatt. 2. Schreiender Hirsch. 3. Kämpfende Hirsche. 4. Hirsch im Feuer. 5. Damwild. 6. Gemswild. 7. Sauen im Winter. 8. Bache mit Frischlingen. 9. Fasanengeflügel. 10. Balzender Auerhahn. 11. Rehbock auf's Blatt springend. 12. Rehgeis mit Kitzchen. 13. Hasen im Felde. 14. Dachs. 15 Füchsin mit Jungen. 16. Reinecke auf der Suche. 17. Baumender Edelmarder. 18. Wildkatze. 19. Fischotter auf dem Raube. 20. Rebhühner. 21. Stockenten. 22. Waldschnepfe. 23. Kämpfende Birkhähne. 24. Hühnerhabicht.

Der Rhein.

19 Aquarelle von **C. P. C. Köhler**, mit Schilderungen und Sagen ausgewählt von **Dräxler-Manfred.** Quer Fol. in Prachtband. M. 30.

Die Salzburger Alpen.

21 Aquarelle von **C. P. C. Köhler**, mit Text von **Max Haushofer.** Quer Fol. in Prachtband. M. 46.

Das Berner Oberland.

20 Aquarelle von **L. Robock**, mit Text von Prof. **Ed. Osenbrüggen.** Quer Fol. in Prachtband. M. 46.

L'Oberland Bernois.

20 Aquarelles de **L. Robock**, avec Descriptions & Legendes par **B. d'Oradour.** Quer Fol. in Prachtband. M. 46.

Der Königsee, Berchtesgaden und die Ramsau.

6 Aquarelle mit Text in Prachtband. Quer Fol. M. 15.

Paul Weber's Landschaftstudien. 12 Blatt in Fol. 6 M.

Mentor, was willst Du werden? Die Berufsarten in ihren Licht- und Schattenseiten etc., cpl. geb. M. 8. 50.

Darmstadt. *C. Köhler's Verlag.*

Preisaufgabe

für

schweizerische Künstler.

Die baufällig gewordene Kapelle an der Tellsplatte soll nach dem bisherigen Plane wieder neu erstellt werden, und gemäß eventuellem Uebereinkommen mit den h. Behörden des Kantons Uri beabsichtigt der schweizerische Kunstverein, die innern Wände des Neubaues mit Freskogemälden ausschmücken zu lassen, deren Darstellungen sich enger oder weiter um die Person Wilhelm Tells zu gruppiren hätten.

Da die Westseite der Kapelle gegen den See hin offen bleibt, so kommen drei Wände in Betracht: die beiden Schmalseiten mit je einem und die östliche Langwand mit zwei halbrunden Bogenfeldern. Es sind also vier große Bilder in Aussicht zu nehmen, darstellend den Tellensprung, den Apfelschuß, die Szene an der hohlen Gasse und mit Ausschluß der Sage über Tells Tod etwa den Grütlischwur oder nach freier Wahl irgend ein anderes vaterländisches Ereigniß jener Zeit.

Die schweizerischen Künstler des In- und Auslandes werden demzufolge eingeladen, Farbenskizzen zu diesem Bildercyklus bis spätestens Mitte Mai 1877 an den Präsidenten des schweizerischen Kunstvereins, Herrn Erziehungsrath Zollinger in Zürich, einzusenden, bei welchem Prospekt und autographirte Pläne zu beziehen sind. Die erfolgenden Eingaben sollen einem Preisgericht unterstellt werden, bestehend aus den Herren Rathsherr Imhof-Rüsch in Basel, Kunstmaler Albert v. Meuron in Neuenburg, Professor Dr. Rahn in Zürich, Theodor v. Saussüre in Genf, Professor Stadler in Zürich, Stadtbaumeister v. Stettler in Bern, Kupferstecher Weber in Basel. Auf die zwei besten Arbeiten sind Preise von Fr. 1200 und von Fr. 800 gesetzt, und die Eröffnung der Namen der Prämiirten wird im Juni 1877 an der Generalversammlung des schweizerischen Kunstvereins in Winterthur stattfinden.

Winterthur, Anfang November 1876.

Für den schweizerischen Kunstverein:
Der Centralvorstand.

VERLAG von

Joh. Ambr. Barth in Leipzig.

Für Kunstkenner und Sammler:

Bartsch, A., Le Peintre-Graveur. 21 vols. 8. et 2 cahiers d'atlas M. 141. 30.
—— Supplément publ. par R. Weigel. M. 4. —
Passavant, J. D., Le Peintre-Graveur. 6 vols. 8. M. 54.
Handzeichnungen berühmter Meister aus der R. Weigel'schen Kunstsammlung. Fol. Compl. M. 108. —
Holzschnitte berühmter Meister. Fol. Complet M. 108.
Thienemann, Leben und Wirken Ridingers. 8. M. 8. 50.
—— Nachträge hierzu. I. — 60 Pf. II. — 30 Pf. III. M. 2. 80.

Für Freunde des Zeichnens und Malens:

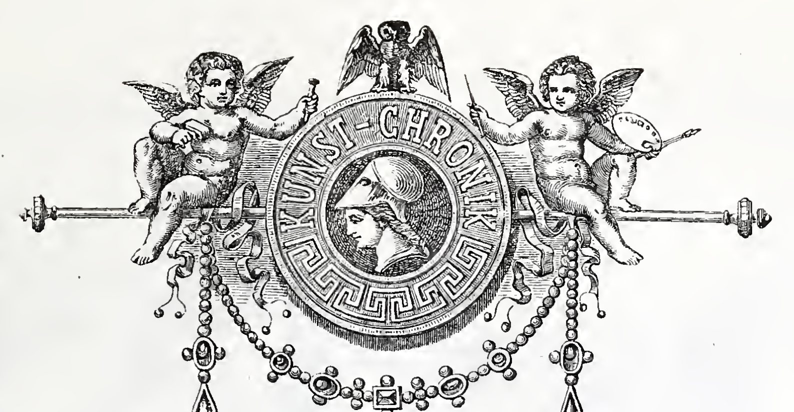
Corrodi, A., Studien zur Pflanzenornamentik. 4. cart. M. 8. —
Elster, J. C., Die höhere Zeichenkunst in 30 Briefen. Mit Illustrationen. 8. br. M. 6. 75.
Völcker, J. W., Die Kunst der Malerei. 8. br. M. 6. —
Zahn, A. v., A. Dürer's Kunstlehre. 8. br. M. 3. —
Zeising, Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers. 8. br. M. 9. —

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XII. Jahrgang.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

13. December



Nr. 10.

Inserate
à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1876.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Donnerstag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Vom Christmarkt.

(Schluß.)

Zu Ende geführt wurde auch die große Prachtausgabe des Goethe'schen „Faust" mit Illustrationen von A. Kreling, ein schönes Vermächtniß des jüngst verstorbenen Leiters der Nürnberger Kunstschule, von dessen künstlerischen Leistungen sonst wenig Kenntniß in das große Publikum gelangt ist (Verlag von Fr. Bruckmann).

Man sollte meinen, mit dieser einen in glänzendster Weise ausgestatteten Luxusausgabe der Goethe'schen Meisterdichtung könnte das deutsche Volk sich wohl eine Zeit lang genügen lassen, zumal da das Lied von der theuren Zeit auf allen Gassen gesungen wird. Und doch kündigt sich schon wieder ein neues Faust-Unternehmen an, welches im Reichthum des künstlerischen Schmuckes das vorausgegangene wo möglich noch zu überbieten bestrebt ist. Ein bekannter Jünger der Piloty-Schule, Liezen-Mayer, ist der Urheber des Bilderschmucks dieses noch in den ersten Anfängen steckenden Werkes, für dessen dekorative Ausstattung der als Ornamentist bekannte, hochbegabte Rud. Seitz die Zeichnungen geliefert. Eine neue buchhändlerische Firma, Kirchner & Ströfer in München, führt sich mit dem Unternehmen in einer ungewöhnlich glänzenden Weise in den literarischen Verkehr ein, und wir begrüßen den frischen, nach den höchsten Zielen strebenden Unternehmungsgeist mit Freuden als ein erneutes Anzeichen dafür, daß auch bei uns, dem Aufschwung des nationalen Lebens entsprechend, sich allgemach eine Verlagsthätigkeit in großem Stile entwickelt, wie sie in England, Frankreich und Nordamerika schon lange im Schwange ist.

Wie im „Faust" die deutsch-moderne, von der kirchlichen Tradition abgelöste Weltanschauung ihren poetisch verklärten Ausdruck gefunden, so in „Hermann und Dorothea" die praktische Lebensweisheit, die nur mit der Wirklichkeit rechnet und auf dem Grunde deutschbürgerlicher Sitte das engumgrenzte Glück des Hauses und der Familie aufbaut. Dieser Gegensatz und diese gegenseitige Ergänzung der beiden unvergänglichen Schöpfungen des großen Dichters trat uns lebhaft vor die Seele beim Durchblättern der neuen Quart-Ausgabe, die der Grote'sche Verlag von „Hermann und Dorothea" unter Einfügung der mit so großem und verdientem Beifall aufgenommenen Kompositionen Arthur v. Ramberg's veranstaltet hat. Sicherlich kommt dieser neuen schönen Ausgabe der Wunsch und das Verlangen vieler Liebhaber entgegen, deren bescheidene Kasse für die Erwerbung der bisher auf den Markt gebrachten Luxusausgaben der Ramberg'schen Blätter nicht ausreichte.

Bereits in zweiter Auflage erschien und wird bei der Popularität des Inhalts, der meisterlich durchgeführten Illustration und geschmackvollen Ausstattung wohl noch manche Auflage erleben „Gaudeamus, Lieder aus dem Weiteren und Engern," von J. V. Scheffel, illustrirt von A. von Werner. Der Name des jetzigen Direktors der Berliner Kunstakademie ist, wenn wir nicht irren, zuerst durch und in seiner Verbindung mit dem Namen des gefeierten Dichters zu Ruf und Ansehen gelangt, der den historischen Roman, wie kein Anderer, mit echt historischem Geiste zu erfüllen wußte und den auf der Höhe der Forschung sich tummelnden poetischen



Ulk des deutschen Studententhums zu einer Formvollendung brachte wie sie die „Musenklänge aus Deutschlands Leierkasten" kaum voraus-ahnen ließen. Wenn Werner den Sittenschilderer Scheffel im „Trompeter" und im „Juniperus" aus voller Seele begriffen hat und, was der Dichter im Geiste sah, dem leiblichen Auge in festen Formen vorzuspiegeln wußte, so ist er auch der feuchtfröhlichen Muse, dem genius loci Heidelbergs, nach Möglichkeit gerecht geworden. Bei den naturwissenschaftlichen Humoresken hatte der Illustrator allerdings keinen leichten Stand, und auch die ur- und kulturgeschichtlichen Lieder stellten sein bildnerisches Vermögen auf eine harte Probe. Er wird froh gewesen sein, als er, das Megatherium und den Pfahlmann hinter sich, bei den Rodensteinliedern angekommen, seiner Phantasie die vollen Segel geben konnte. Hier, wo das Abenteuerliche und Ungeheuerliche die Farbe der Wirklichkeit annimmt, an dem wenn auch phantastischen, so doch in seinen durftigen Grundzügen höchst begreiflichen und greifbaren Wesen des unverwüstlichen Kneipgenies zeigt der Künstler die ganze Fülle seiner Einbildungskraft in der Feinheit der Charakteristik wie in manchen köstlichen Einfällen und verständnißinnigen Anspielungen, mit denen er dem Gedankengange des Dichters folgt und ihn mit urkräftigem Behagen weiter führt. Die Freundlichkeit der Verlagshandlung (Bonz u. Co. in Stuttgart) setzt uns in Stand die Randzeichnung zu der das Werk einleitenden „Widmung" hier mitzutheilen. Sie zeigt den Dichter im „Engern", dem um die Bowle versammelten Freundes-kreise, während im Arabeskenwerk der Geist der tollen Laune die Kessel-pauken rührt und „Waldmeister" mit mädchenhafter Grazie dem biedern Bowlenvater die Kräuterschale emporreicht. Von den Lippen des Dichters scheint es zu klingen:

Nun schau ich aus solidem Schwabenalter
Auf dieser Lyrik jugendtollen Schwung,
Und reiche lächelnd meinen Liederpsalter
Den Zechern allen, die im Herzen jung.

III.

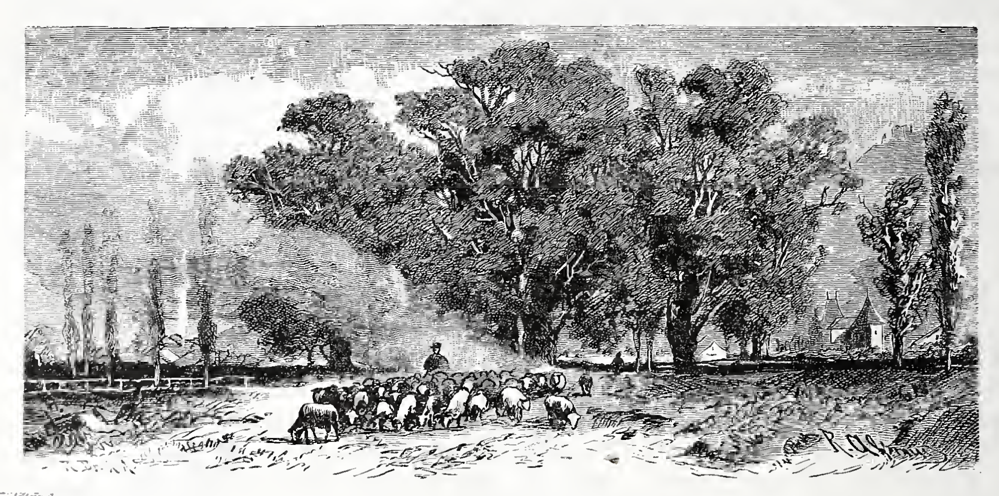
Unter den Werken der Radirnadel haben wir zunächst einige unsern Lesern schon früher empfohlene in Erinnerung zu bringen. So Lorenz Ritter's „Malerische Ansichten aus Nürnberg" in 25 Stahlradirungen, mit Text von Rob. Dohme (Berlin, Wasmuth). Ein anschaulicheres Städtebild, als es diese mit vollem malerischen Reiz ausgestatteten, mit fast zu delikater Feinheit durchgeführten Blätter entrollen, ist kaum je geschaffen worden. Wie Nürnberg eine Specialität unter den Städten des deutschen Reiches ist — oder sagen wir noch ist, — im Großen und Ganzen in derselben malerischen Verfassung, in der es einstens Dürer gesehen, so ist auch Ritter eine Specialität unter den modernen Kupferstechern, ein Peintre-graveur, der im Architekturstück vergebens seinen Meister sucht. — Ferner erinnern wir an das von Johann Eissenhardt begonnene „Städel'sche Galerie-Werk" (Leipzig, Seemann), dessen erste Hälfte mit 16 Blättern in drei Ausgaben vorliegt und im Laufe des nächsten Jahres vollendet werden soll. — William Unger ist inzwischen auch nicht unthätig gewesen. Außer dem Belvedere-Galeriewerk, von welchem soeben (Wien, Miethke) die erste Lieferung (mit Text von C. v. Lützow) erschienen ist, hat er in Amsterdam das von dem Hause Buffa unternommene Galeriewerk, welches die Hauptbilder des Rijks-Museums aufzunehmen bestimmt ist, seiner baldigen Vollendung entgegengeführt. Leider ist diese Frucht deutschen Kunstfleißes bisher noch nicht in den deutschen Buchhandel gelangt, auch in den bisher erschienenen ersten Ausgaben nur Liebhabern zugänglich, die sich künstlerische Leckerbissen ohne finanzielle Beklemmungen gönnen dürfen. — Von Unger führt uns eine leicht verständliche Ideenassociation zu Leopold Flameng, der, wie Unger in Deutschland und Holland, in Frankreich als der vorzüglichste Rembrandt-Radirer gilt. Flameng liefert seit einigen Jahren in regelmäßigen Zwischenräumen einzelne größere Blätter nach Werken des großen holländischen Meisters und scheint nach und nach für die Entstehung einer Rembrandt-Galerie sorgen zu wollen, wie sie einzig in ihrer Art dastehen würde. Neuerdings hat er die sog. „Nachtwache" herausgegeben, deren Platte nach Abzug einer beschränkten Anzahl von Drucken vernichtet werden soll. Vorausgingen das „Hundertguldenblatt" und die als Pendants bei H. van Gogh in Brüssel herausgekommenen „Syndici" und „Professor Tulp mit seinen Zuhörern" (Anatomische Vorlesung), beides Blätter, bei denen man in Zweifel ist, was mehr zu bewundern sei die Kunst des Malers, der diese lebensvollen Charakterfiguren auf die Leinwand zauberte, oder die Geschicklichkeit des Radirers, der aus dem Geiste Rembrandt's heraus das Außerordentliche nachzuschaffen wußte mit der vollen Poesie der feierlich ernsten Stimmung, mit der glücklichsten Abwägung der Töne vom tiefsten sammetnen Schwarz bis zum höchsten Lichtglanz. — Noch eines Einzelblattes sei hier erwähnt, mit welchem ein Schüler Raab's auf nicht unvortheilhafte Weise debutirt. Wilhelm Krauskopf hat ein 1659 gemaltes Bildniß des großen Kurfürsten von Brandenburg, aus der Wörlitzer Gemäldesammlung, radirt, welches von der Hand eines wenig bekannten niederländischen Malers, Adriaen Hanneman, herrührt. Die Anordnung des Bildes, eines Kniestücks, läßt die Schule van Dyck's unschwer erkennen. Der Gründer der preußischen Kriegsmacht ist in Kürassieruniform, aber ohne Kopfbedeckung schreitend dargestellt, in der Rechten einen Stock, den er in nicht gerade sehr geschickter Weise aufstützt, mit der Linken eine leichte, in den Hintergrund weisende Bewegung machend. Die Figur ist gegen eine etwas oberflächlich charakterisirte Felswand abgesetzt, die sich von rechts her koulissenartig vor die Landschaft schiebt, während auf der andern Seite ein mächtiger Baumstamm, zur Hälfte sichtbar, den Vorgrund abschließt. Zwischen Baum und Fels hindurch fällt der Blick in's Freie auf das tiefer liegende Blachfeld, das von dem Getümmel eines Reitergefechts belebt ist. Der von langem Mähnenhaar umflossene, in Dreiviertel-Ansicht dem Beschauer zugewandte schöne Kopf läßt nach der fein durchgeführten Arbeit des Stechers auf eine tüchtige Malerei schließen, wenn auch der Ausdruck nicht von so überzeugender Lebenswahrheit ist, wie sie etwa ein van Dyck zu geben verstanden hätte. Als ein unmittelbar nach dem Leben gemaltes Bildniß hat dasselbe schon um der Persönlichkeit willen hohen Werth, so daß die sorgfältige, geschmackvolle Reproduktion sicher auf weite Verbreitung rechnen darf.

IV.

Wenn uns die Franzosen in Bezug auf die Wiederbelebung der malerischen Radirung Führer und Wegweiser waren, so kann Deutschland für sich die Ehre in Anspruch nehmen, den Farbendruck zu der Höhe der Vollendung geführt und zu der commerziellen Bedeutung emporgehoben zu haben, die er gegenwärtig im Kunstverkehr der Völker einnimmt. Man kann den Werth dieser Technik als einer künstlerisch schaffenden bestreiten, immerhin wird man anerkennen müssen, daß der Farbendruck eine Menge künstlerischer Kräfte in Anspruch nimmt, und daß er, statt der Oelmalerei den Boden zu entziehen, dieser vielmehr die Bahn frei macht; denn seit Jahren werden Hunderte von Oelgemälden lediglich in der Absicht angekauft, um, in Farbendruck reproducirt, in den Weltverkehr gebracht zu werden. Je höher also die wirthschaftliche Bedeutung der deutschen Farbendruckpressen steigt, um so mehr Umschau wird nach guten Originalen gehalten werden. Freunde des Oelfarbendruckes müssen wir an dieser Stelle darauf aufmerksam machen, daß

seit einigen Monaten eine Art Centraldepot der besten Erzeugnisse dieser Technik in Leipzig von dem dänischen Generalkonsul C. B. Lorck errichtet ist, dem Vertreter der großartig angelegten Farbendruckanstalt von G. Seitz in Wandsbeck, auf deren Leistungen aufmerksam zu machen, wir schon zum Oesteren Gelegenheit hatten. (Beiläufig bemerkt sind von Lorck auch die durch ihre gelungene Imitation antiker Originale bekannten Kopenhagener Terrakotta-Vasen und die beliebtesten Reliefs und Statuen Thorwaldsen's in Biskuitmasse zu beziehen.) Auf Einzelheiten könnten wir bei der Menge der auf den Markt gebrachten Farbendruckblätter hier nicht eingehen. Nur auf ein paar, dem regelrechten Interessant, wenn auch trockner in der Farbenstimmung, ist die Ansicht des Felsenschlosses La Penta Cintra in der Nähe von Lissabon, von idyllischer Freundlichkeit das im Sommer 1856 gemalte Bild von Drontheim mit der berühmten Domkirche als Hauptmasse des Mittelgrundes; die landschaftlichen Reize der Havelufer mit den Thürmen Potsdams, den Schlössern, Villen und sonstigen menschlichen Ansiedelungen im Hintergrunde schildert ein viertes Blatt, und ein fünftes endlich führt uns nach der Insel Wight an die Freshwater-Bay mit ihrem meerumspülten Felsenthore.

Von den beiden großartigen Farbendruck-Unternehmungen der Verlagshandlung von Fr. Bruckmann



Bei Le Moulins. Aus „Bilder aus Elsaß-Lothringen." (Verlag von Paul Neff.)

buchhändlerischen Verkehr angehörige Erscheinungen wollen wir hinweisen.

Aus dem schier unerschöpflichen Füllhorn der Nachlassenschaft Eduard Hildebrandt's hat die Verlagshandlung von R. Wagner in Berlin eine neue Spende in Anschluß an die vorjährige ausgeschüttet: „Aus Europa. Neue Sammlung Hildebrandt'scher Aquarelle". Es sind abermals fünf Aquarelle, im Besitz des Kaisers Wilhelm, die in Facsimile-Reproduktion von R. Steinbock und W. Loeillot in Berlin vorliegen, wiederum vorzügliche Leistungen der genannten chromolithographischen Anstalten. Die Perle darunter ist die „Mondscheinlandschaft am Nordkap" mit einem in einer Thalsenkung eingebetteten Bergsee, auf dessen stillen glanzerfüllten Spiegel der Beschauer von dem hochliegenden Vordergrunde hinabsieht. Wie der Kampf von Licht und Schatten geschildert, wie die tiefe Melancholie dieser fast baumlosen und doch in der Bewegung der Berglinien und dem Phänomen des Mondaufgangs das Auge bezaubernden Einöde zum Ausdruck gekommen ist, darin kennzeichnet sich die Macht und der Reichthum der malerischen Mittel, über welche Hildebrandt verfügte. in München „Odysseelandschaften" von Friedrich Preller und Carl Rottmann's „Italienische Landschaften" ist die erstere bis zur zweiten, die letztere bis zur vierten Lieferung gediehen, welche Perugia, den Nemi-See und Trient enthält. Bei dem hohen Kunstwerthe der Originale und deren epochemachender Bedeutung für die Entwicklung der modernen Landschaftsmalerei können diese mit vielleicht allzu großem Vertrauen auf den gebildeten Geschmack der begüterten Gesellschaftskreise unternommenen Facsimile-Reproduktionen der Gunst der Kunstfreunde nicht warm genug empfohlen werden. —

Es bleibt uns noch eine kleine Nachlese übrig unter den uns erst jüngst zu Gesicht gekommenen literarisch-artistischen Erscheinungen der letzten Monate. Die patriotischen Bemühungen, das wiedergewonnene Elsaß den deutschen Herzen und Sinnen näher zu führen, vielleicht auch die spröde Schöne durch Lob und Preis ihrer Schönheit freundlicher und zutraulicher zu machen, haben schon eine ganze Reihe literarischer Früchte gezeitigt, unter denen Woltmann's „Deutsche Kunst im Elsaß" den Lesern d. Bl. zumeist bekannt sein wird

Auch der heurige Herbst legt ein prächtiges Elsaßbuch, freilich in noch unvollendetem Zustande, auf den Weihnachtstisch: „Bilder aus Elsaß-Lothringen, Originalzeichnungen von Robert Aßmus, Schilderungen von Karl Stieler." Erster Band. (Stuttgart, Neff.) Seiner ganzen Anlage nach — wenn auch bescheidneren Formates — reiht sich das Werk an die Stuttgarter geographischen Prachtwerke an, deren wir bereits früher gedachten, und bei denen das Bild die Hauptsache, der Text nur die Folie ist. Durch den Umstand, daß in vorliegendem Falle die gesammte Illustration aus einer Hand hervorgegangen, erhält das Werk ein gewisses einheitliches Gepräge. Aßmus ist ein flotter, auf den Stimmungseffekt und das Festhalten der einen Gegenstand charakterisirenden Gesammtform ausgehender Zeichner, der, mit der Feder skizzirend und mit der Tusche nachhelfend, dem Holzschneider ohne Erbarmen zumuthet, den Tuschton in allen seinen Abstufungen mit dem Stichel zur Geltung zu bringen, ohne aus der Harmonie herauszufallen, ohne Unruhe und Härte in die Zeichnung zu bringen. Offenbar sind diese Zumuthungen hin und wieder doch zu hart gewesen, und die dekorative Behandlung hat dann die Formen gar zu klexig und unförmlich gemacht. Was in einer gewissen Entfernung vom Auge frappant und mit plastischer Realität wirkt, wie z. B. der weiße Lichtsaum absolut schwarzer Massen, macht bei näherer Betrachtung — und für diese ist das Buch und der mit dem Buche verbundene Holzschnitt berechnet — einen Eindruck ungefähr wie eine Bühnenscenerie bei Tagesbeleuchtung. Die Verlagshandlung hat uns in Stand gesetzt, einige Probeholzschnitte aus dem ersten Bande beizufügen, dem noch zwei weitere folgen sollen.

Lothringisches Bauernmädchen, Geflügel fütternd.
Aus „Bilder aus Elsaß-Lothringen." (Verlag von Paul Neff.)

Ein wunderliches Opus ist die sehr sauber lithographirte Mustersammlung von Namenzeichen, die bei Zügel in Frankfurt erschienen ist. Ohne Titel, nur mit einem „Our Names" bezeichneten Vorsatzblatt und mit einer Dedikation versehen, die in wunderlich ornamentirter Schrift verräth, daß die Sammlung der Herzogin von Teck gewidmet ist, trägt das Ganze einen mystisch-kabbalistischen Charakter. Auf den ersten Anblick kommt Einem gar nicht der Gedanke, daß diese zu regelmäßigen Figuren verschlungenen Stäbe und Rauten, die an Schmiedeeisenwerk erinnern, Buchstaben bilden, und selbst wenn man die Auflösung des Rebus kennt, ist es in manchen Fällen schwer, die Richtigkeit derselben zu kontrolliren. Welchen Zweck diese verstandesquälerische Spielerei eigentlich hat, ist uns nicht klar geworden; wer Räthsel liebt, oder wer statt seines Namens eines Zeichens bedarf, dessen Sinn nur der Wissende kennt, mag aus diesem kalligraphischen Musterbuche vielleicht etlichen Nutzen ziehen können.

Mit den „Wartburg-Erinnerungen" von Philipp Freytag, einem Werkchen, welches u. A. in anschaulicher Weise die ursprüngliche architektonische Anlage der berühmten Veste schildert und sich als Cicerone für Wartburgpilger empfiehlt, hat Georg Wigand's Verlag die Erinnerung an die Schwind'schen Fresken wieder aufgefrischt durch Beifügung der schon früher erschienenen Holzschnitte nach den Bildern aus dem Leben der heil. Elisabeth und nach den sieben Werken der Barmherzigkeit.

Schließlich haben wir auch noch etwas für die Kinderwelt in petto, die am ehesten bedacht werden sollte, wo es sich um Christfestgaben handelt, zwar nichts ganz Neues mehr, aber doch auch noch lange nicht alt und überlebt. Wir meinen die nach der Verlagshandlung genannten Loewe'schen Märchenbücher (Leipzig, F. Loewe) mit Farbendruckbildern, bei denen die englischen Quartbilderbücher, auf welche vor einiger Zeit an dieser Stelle aufmerksam gemacht wurde, als Modell gedient haben. Wenn die deutschen Märchenbilder, denen aquarellirte Federzeichnungen von C. Offterdinger, H. Leutemann, C. Reinhardt, C. Sprosse zu Grunde liegen, in der Anordnung und im Kolorit nicht so archaistisch-naiv sind wie jene und die Vortheile der Perspektive und der malerischen Gruppirung nicht ganz preisgeben, so wahren sie doch den Grundsatz der Anschaulichkeit, der größtmöglichen Deutlichkeit der Figuren und des Vorgangs. Großer Maßstab, maßvolles Kolorit, feste Zeichnung und Einfachheit der Motive bilden die Vorzüge dieser in Wort und Bild von echt deutschem und treuherzig-kindlichem Sinne erfüllten Märchenbücher. Sn.

Kunstliteratur.

Christmann, Fr., Kunstgeschichtliches Musterbuch. Eine Sammlung von Darstellungen aus der Architektur, Skulptur, Malerei und den verschiedenen technischen Künsten und Kunstgewerken. gr. Quart. I. Band in zwölf Heften mit je vier Blättern in lithographirtem Farben- und Golddruck. Mit erläuterndem Text. Frankfurt am Main, B. Dondorf. 1877.

Während andere populäre Sammelwerke sich mit den Umrissen begnügen und nur aushilfsweise Farbendruck geben, legt diese Sammlung, von deren erstem Bande vier Hefte erschienen sind, während die übrigen rasch nachfolgen sollen, das Hauptgewicht auf die koloristische Darstellung und betont bei der Auswahl in erster Linie das Kunstgewerbe. Dabei stellt sie immer die Architektur voran, als die für die übrigen Künste maßgebende Stimmführerin, welche somit auch den Schlüssel für das Verständniß besonders der Kleinkünste geben muß. Der erste Band bringt 4 Tafeln Egyptisch, 12 Griechisch, 4 Römisch, 4 Maurisch, 4 romanisches Mittelalter, 8 gothisches Mittelalter und 12 Tafeln Renaissance. Der so gegebene Rahmen soll allmählich eine immer reichere Ausfüllung erhalten.

Das Werk ist bei seiner Billigkeit (24 Mark der Band von 48 Tafeln) für eine große Verbreitung bestimmt und wird sie sicher auch erhalten, da es gerade unter den populären Aposteln des Kunstverständnisses an Werken fehlt, welche den Sinn für die Farben bilden und zugleich erst eine richtige Anschauung von dem Gegenstande geben. Gerade bei dem allerorten erwachenden Interesse für das Kunstgewerbe und den damit sich mehrenden Ausstellungen wird ein solches, das größere Publikum orientirendes, ein genaueres Studium einleitendes Werk am Platze sein, und hier wird das Buch in seiner Eigenschaft als Ergänzung anderer Bilderwerke vielleicht noch eine weitere Verbreitung finden, als in den Kreisen, auf die es, dem Titel nach zu urtheilen, in erster Linie berechnet zu sein scheint. Die „Muster" sind durchweg guten Werken entnommen, die Ausführung im Farbendruck ist eine vortreffliche, einige wenige Blätter ausgenommen, bei welchen der Ton verfehlt ist; die Auswahl ist eine möglichst vielseitige, da nicht Darstellungen aus einzelnen Fächern beabsichtigt sind, sondern der kunstgeschichtliche Zusammenhang den Hauptgesichtspunkt bildet, den im Einzelnen dem Verständniß näher zu bringen, die Aufgabe des mit dem letzten Hefte erscheinenden Textes bilden wird. V. V.

Nekrologe.

R. B. **Hugo Garthe** †. Am 14. Oktober d. J. starb in Köln, 55 Jahre alt, der Kaufmann Hugo Garthe, einer der eifrigsten Alterthümersammler der Stadt, ein Mann, der für Alles Interesse hatte und welcher nach den verschiedensten Richtungen hin sammelte. Wohl mancher Besucher der vor Kurzem geschlossenen kunsthistorischen Ausstellung wird erstaunt gewesen sein über die große Menge und den Werth — großes Aufsehen erregte die Sammlung mittelalterlicher Siegelstempel — der von ihm dort zur Schau gestellten Gegenstände, und doch war das nur ein kleiner Bruchtheil dessen, was er besaß und in seinem kleinen Hause aufgestellt hatte. Besonders reich (etwa 80,000 Nummern umfassend) ist seine Münzsammlung, mit vielen Seltenheiten ersten Ranges. Sein Nachlaß wird jetzt wahrscheinlich öffentlich versteigert werden.

Sammlungen und Ausstellungen.

W. **Kasseler Kunstverein.** Wie sich Märchendarstellungen im Gesammtgebiet der modernen Kunst rasch eingebürgert haben, so boten sie besonders für die Plastik manchen dankbaren Stoff, und es konnte nicht fehlen, daß dies auch bei uns, wo jene Richtung gewissermaßen einen nationalen Boden vorfindet, der Fall sein werde. Es ist eine eigenthümliche Erscheinung, daß sich neben der Nüchternheit des Charakters, wie man sie unserem Volksstamm nicht mit Unrecht zum Vorwurf macht, wenigstens insofern ein ideales Element kundgiebt, als sich hier und da in der Tiefe des Volksgemüthes in Liedern und Sagen Reste poetischer Ueberlieferung erhalten haben. „Hessen hat," so heißt es in der klassischen Vorrede zu den Kinder- und Hausmärchen der Gebrüder Grimm, „als ein bergichtes und zumeist mit Ackerbau beschäftigtes Land den Vortheil, daß es alte Sitten und Ueberlieferungen besser aufbewahren kann. Ein gewisser Ernst, eine gesunde, tüchtige und tapfere Gesinnung, die von der Geschichte nicht wird unbeachtet bleiben, selbst die große und schöne Gestalt der Männer in den Gegenden, wo der eigentliche Sitz der Chatten war, haben sich auf diese Art erhalten und lassen den Mangel an dem Bequemen und Zierlichen, den man im Gegensatz zu den anderen Ländern, etwa aus Sachsen kommend, leicht bemerkt, eher als einen Gewinn betrachten. Dann empfindet man auch, daß die zwar rauheren, aber oft ausgezeichnet herrlichen Gegenden, wie eine gewisse Strenge und Dürftigkeit der Lebensweise zu dem Ganzen gehören. Ueberhaupt müssen die Hessen zu den Völkern unseres Vaterlandes gezählt werden, die am meisten, wie die

alten Wohnsitze, so auch die Eigenthümlichkeit ihres Wesens durch die Veränderungen der Zeit festgehalten haben." Es ist ja auch bekannt, daß die Gebrüder Grimm viele ihrer schönsten Märchen hier in Hessen gesammelt haben, wie sie ihnen von Landleuten erzählt wurden. Wie es aber ein unsterbliches Verdienst der Genannten ist, diese kostbaren Schätze der Nachwelt überliefert zu haben, so sind dieselben schon längst auch für die Mitwelt wieder zum Gemeingut aller geworden, Geist und Herz erfrischend. Denn „der epische Grund der Volksdichtung," so heißt es dort weiter, „gleicht dem durch die ganze Natur in mannigfachen Abstufungen verbreiteten Grün, das sättigt und sänftigt ohne je zu ermüden." Unter den hiesigen Künstlern ist es hauptsächlich Prof. Hassenpflug, welcher dieses Genre in der Plastik mit gutem Erfolge vertritt. Nachdem der Künstler schon früher mit Glück in dieser Richtung thätig war, hat derselbe eine neue Märchenfigur, „Die Gänsemagd", modellirt, zunächst in Gyps und gewissermaßen als Gegenstück zu seinem „Aschenbrödel", welche Figur schon früher in Marmor ausgeführt wurde. Zur Darstellung hat der Künstler den Moment gewählt, wo die verkannte Königstochter als „Gänsemagd" auf der Wiese sitzend, ihre Haare aufmacht, die eitel Gold waren, und von denen ihr Begleiter, Kürdchen, der Hirtenknabe, ein paar ausraufen wollte, als er sie glänzen sah und wo sie dann ausruft:

Weh', weh' Windchen,
Nimm Kürdchen sein Hütchen 2c.

Im Anblick des davoneilenden Knaben scheint die Königstochter das Unglück, welches sie betroffen, momentan zu vergessen, eine Auffassung, die wohl geeignet ist, den naiven Charakter der im Uebrigen fein behandelten Figur noch zu erhöhen. Stellen aus anderen Märchen (Dornröschen, Aschenbrödel) hat Hassenpflug in letzter Zeit gleichfalls sehr ansprechend behandelt und zwar als Medaillons in Hochrelief, eine Form, welche dem Charakter des Märchens im besonderen Grade zu entsprechen scheint und die zugleich sehr geeignet zur Dekoration von Wohnräumen ist. Von G. Fink, einem begabten Schüler des Genannten, waren gleichfalls einige bemerkenswerthe Arbeiten ausgestellt, ein in Gyps modellirtes, vortrefflich gelungenes Hochrelief in Medaillonform, „Der goldene Rehbock" („Pflückt mir meine Trauben"), ferner eine weibliche Statuette und eine Gruppe „Kephalus und Prokris", welche Arbeiten von dem Talent des Künstlers das beste Zeugniß geben. Zu letzterer Gruppe ist der Moment gewählt, wo Prokris, die, von Eifersucht gegen Eos erfüllt, ihrem in den Bergen jagenden Gatten heimlich folgte, von dem nie fehlenden Geschoß desselben getroffen zusammenbricht, um in den Armen des bestürzt herbeieilenden Gemahls ihr Leben zu enden. Die Gruppe ist lebenswahr empfunden und besonders in der Haltung beider Figuren die ergreifende Wirkung des Momentes gut wiedergegeben.

‡‡ **Oesterreichischer Kunstverein.** Zu dem Besten der Oktoberausstellung gesellten sich im November noch ca. 50 neue Bilder. Die Ausstellung währte in dieser Ergänzung bis zum 15. v. M. und machte sodann den Gewinnstbildern für das Vereinsjahr 1876 Platz. Fanden wir unter diesen neuen Zugaben auch nichts Sensationelles, auch keinen neuen Gabriel Max, so ist denn doch manche recht ansprechende Leistung zu registriren. Von den auffällig zahlreichen Porträts nennen wir zunächst die des gräflichen Ehepaares Stollberg-Wernigerode von Prof. Friedr. Kaulbach. Es sind gut gemalte Bildnisse, fleißig gezeichnet, wenngleich nicht gleiches Lob dem Arrangement gezollt werden kann. Das Unkünstlerische der Kostüme, namentlich in Betreff der Farbe, ist durch die feine Gesammtstimmung möglichst ausgeglichen. J. M. Aigner's Porträts sind lebensfrisch von der Natur abgeschrieben; nur können wir uns mit den luftigen Hintergründen bei Köpfen, die im Atelier gemalt sind, nicht einverstanden erklären. An dem Porträt der Frau Gräfin Waldstein von Wartenberg von Hans Makart wäre am Ende Alles annehmbar, bis auf den Kopf, der ebenso nachlässig gezeichnet wie unnatürlich in der Farbe ist. Wie zumeist bei Makart, erdrückt auch in diesem Bildniß das Kostüm die Gestalt; seine Genialität streift hierin schon hart — an die Bernini's. Wie schlicht und einfach und doch wie fesselnd ist dagegen Friedr. Kaulbach's (jun.) „Porträt" einer jungen Dame. Da pulsirt Leben in jeder Linie, und welche Seele zuckt aus diesen holden Aeuglein! — Ein größeres figurenreiches Genrebild von N. Gysis: „Maler im Orient" zeigt bei feinem Kolorit die Meisterschaft des Künstlers in der Auffassung der Typen. Das Bild interessirt in seinen Köpfen, trotzdem zu eigentlich physiognomischen Effekten der Vorwurf wenig Anlaß giebt. Diese hätten bei den „Reisenden Schauspielern" von Piris, die bei einem Dorfwirth um Herberge anhalten, nahe gelegen, doch ging darin dem Künstler sichtlich der Faden aus. Die Komposition ist recht glücklich gedacht, aber in den Köpfen ist zu wenig des Humoristischen und der Satire; es fehlt die Würze an dem Bilde. Wie köstlich sind in dieser Hinsicht, ohne gerade besondere technische Vorzüge zu besitzen, T. Rosenthal's Pendants, „Wer zuletzt lacht, lacht am Besten" Diese zwei Blätter werden wohl ihrem Schicksal nicht entgehen, in Oelfarbendruck in die Welt zu wandern. F. van Bruyker führt uns in ein Treibhaus, in welchem wir die künstlich gezogene Flora bewundern. Jedes Blatt ist eine Studie; nur Schade, daß ein guter Theil der so reizend gemalten Pflanzenwelt von drei langweiligen Figuren verdeckt wird, die angeblich Botanik studiren. Von A. Lang treffen wir ein ungemein lebendig komponirtes Bild: „Pferdeeinfangen in Ungarn". Das Ungeberdige der jungen Pußtenpferde, wenn sie der fesselnde Lasso umschließt, das tolle Ineinanderfahren der Heerde ist mit packender Frische der Wirklichkeit abgelauscht. Außerdem ist das Motiv trefflich in der Farbe. Die Landschaft ist in guten Arbeiten von Marak, Brunner, Ebert, Schleich und Hansch vertreten. Rieger's „Erstem Blick auf das adriatische Meer bei Nabresina" kommt des Künstlers grausilberne Malweise gut zu statten. Rieger wäre überhaupt der richtige Karstmaler. H. Knorr's „Vier Jahreszeiten", grau in grau für Photographie gemalt, sind poetische Kleinigkeiten für Mondscheinlyrik. Die ernste Kunst — wir haben Ursache, sie diesmal hintan zu setzen — ist zunächst in einem Schlachtengemälde von J. v. Berres, „Episode aus dem türkisch-serbischen Kriege", repräsentirt. Das Bild ist recht bewegt komponirt, doch geht man gleichgiltig weiter. Wenn man noch mitten im Ereigniß steht, interessiren wohl die Skizzen irgend eines „Spezialzeichners" von Ort und Stelle mehr. L. Hofmann's von Zeitz „Die beiden Rimini's" sind schön gezeichnete Akte. In Betreff der Farbe ist das Bild auf seinem unglücklichen Platze nicht zu beurtheilen. Und nun noch ein großes Historiengemälde von B. Abramowicz in Krakau: „Hochzeitsfest Kaiser Karl's IV. im Hause des Bürgermeisters Nikolaus Wierzynek zu Krakau 1363". Es hängt im letzten Saale, und ein mystisches Dunkel verhüllt gnädig den größten Theil des Bildes, welches trotz der fleißigsten Ausführung im Detail einfach als unreife Arbeit bezeichnet werden muß.

Neuaufstellungen in den Berliner Museen. In dem sogenannten Kaisersaale des alten Museums ist seit einiger Zeit die Bildsäule des Kaisers Commodus aufgestellt. Dieselbe befindet sich an der den Fenstern gegenüberliegenden Wand und ist durch den fehlenden rechten und das Füllhorn am linken Arm kenntlich. In der Gemäldegalerie ist seit Kurzem auf einem stumpfschwarzen Holzpostamente ein Reliquienschrein mit einem Gemälde von Bernardino Pinturichio aufgestellt. Das Kunstwerk ist vornehmlich darum bemerkenswerth, weil es außer dem Bilde des berühmten Meisters aus Perugia noch eine große Anzahl von Heiligenknochen unter Glas enthält. Außerdem läuft um das Mittelbild ein ganzer Kranz von kleinen rothseidenen Beutelchen, die sammt und sonders mit einem Pergamentstreifen versehen sind, auf welchen allerlei Angaben über das Leben des Heiligen verzeichnet stehen. Vom rein kulturgeschichtlichen Standpunkte aus erregt diese seltsame Anordnung hohes Interesse; nur stimmen die heiligen Knochen nicht recht zu den mitunter sehr weltlichen Bildern in deren nächster Umgebung. Endlich hat in dem an der Ostwand befindlichen Theile der Säulenhalle des neuen Museums eine dritte Büste kürzlich Aufstellung gefunden. Trotz aller aufgewandten Mühen hat es uns nicht glücken wollen, den Namen des also Verewigten zu entziffern, auch alle Anfragen an die Museumsdiener waren vergeblich. Nur den Vornamen „Aloys" vermochten wir herauszubringen, der Zuname verbarg sich in den schwärzlichgrauen Adern des Marmors. Wahrlich, es wäre keine allzu große Zumuthung an die Museumsverwaltung, wenn sie dafür Sorge trüge,

daß die eingemeißelten Namen ein wenig markirter durch eine matte Vergoldung der Buchstaben gemacht würden.
(Berl. Tagebl.)

Vermischte Nachrichten.

B. Professor Adolf Donndorf ist von Dresden nach Stuttgart übergesiedelt, um, einem ehrenvollen Rufe folgend, an der dortigen Kunstschule die Leitung der Bildhauerklasse zu übernehmen. Dieselbe ruhte bisher in den Händen des Professors Theodor von Wagner, der nach dreißigjähriger verdienstvoller Thätigkeit wegen seines vorgerückten Alters in den Ruhestand getreten ist. Donndorf hat einige Schüler mitgebracht, die mit den von Wagner übernommenen eine stattliche Zahl aufstrebender Bildhauer ausmachen, von deren Entwickelung unter seiner tüchtigen Leitung Gutes zu erwarten ist. Er wird zunächst das Denkmal Robert Schumann's für dessen Grabstätte in Bonn vollenden, um dann das große Standbild Peter von Cornelius' für Düsseldorf weiter zu führen, dessen Hauptfigur er bereits in Dresden beendigte. Auch noch andere Aufträge harren ihrer Erledigung, so daß die Thätigkeit Donndorf's in Stuttgart als ausübender Künstler wie als Lehrer eine äußerst rege zu werden verspricht, was auf die dortigen Kunstverhältnisse nicht ohne vortheilhaften Einfluß bleiben dürfte.

B. Professor Heinrich Funk, der Lehrer der Landschaftsmalerei an der königl. Kunstschule in Stuttgart, hat wegen andauernder Kränklichkeit seine Stelle niedergelegt, die er seit 1854 mit bestem Erfolge bekleidete. Bis zur Ernennung eines Nachfolgers, über welche bis jetzt noch nichts bekannt geworden ist, versieht Professor von Rustige die Korrektur bei den jungen Landschaftern. Funk gehört bekanntlich noch zu den wenigen alten Künstlern, die mit J. W. Schirmer, Lessing, Scheuren und Lasinsky die Landschaftsmalerei in der Düsseldorfer Schule einführten und mit regem Eifer zur Geltung brachten. Er ist in seiner strengen Zeichnung, seiner stilvollen Komposition und dem stimmungsvollen, aber etwas trockenen Kolorit den früheren Traditionen treu geblieben, und wenn er in den letzten Jahren auch häufig leidend war, so verriethen seine Bilder doch keineswegs eine Abnahme seiner hohen künstlerischen Befähigung.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XII. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

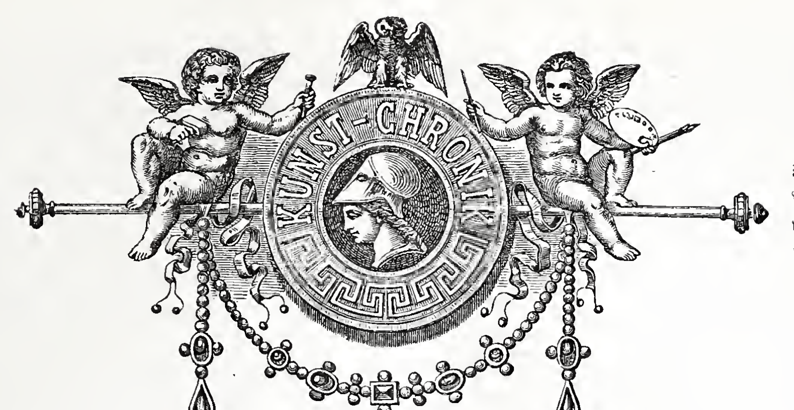
20. December

Nr. 11.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1876.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Donnerstag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Holzer-Ausstellung im Wiener Künstlerhause.

Als Ergänzung zu dem Nekrologe Joseph Holzer's in Nr. 52 des vorigen Jahrganges dieser Zeitschrift sei uns gestattet, mit einigen Worten über die von den Freunden und Kollegen des Dahingeschiedenen gegenwärtig im Wiener Künstlerhause veranstaltete Kollektiv-Ausstellung zu berichten. Dieselbe besteht aus einer Reihe seiner hervorragendsten Werke und einer reichen Sammlung von Studien, welche nebst einigen Bildern aus der letzten Schaffensperiode des Verstorbenen den Nachlaß des Künstlers bilden. Die liebenswürdige Bereitwilligkeit, mit welcher die Künstlerschaft Wiens jederzeit die Thore ihres Hauses öffnet, wenn es gilt, den Manen eines lieben, verehrten Kunstgenossen in vollstem Maße gerecht zu werden, hat sich bereits in einer Reihe von Kollektiv-Ausstellungen — wir nennen nur die der Werke Jak. Alt's, Selleny's und Thomas Ender's — dokumentirt, und mit Hilfe dieser dankenswerthen Bestrebungen ist es auch nunmehr wieder gelungen, ein schönes und vollständiges Bild des Gesammtschaffens des verstorbenen Waldmalers herzustellen. Wir sehen den Künstler durch einige der ausgestellten Studien sowohl in seiner ersten Thätigkeit vor der Natur als auch bei seinem ersten reproducirenden Schaffen im Atelier, in den Bildern seiner Jugendepoche. Rasch entwickelt sich aus zaghafter, doch in immer schon strenge Zeichnung bewahrender Pinselführung eine unverkennbare Meisterschaft heraus. Ein freieres Kolorit rückt allmählich den Anfangs stumpfen, in Blau und kaltem Grau gehaltenen Tönen nach. Die Farbengebung wird reicher, die Technik gewandter, und die Innigkeit der Empfindung steigert sich mit dem Heraustreten der Meisterschaft. Statt daß sie, wie bei so vielen Künstlern, wenn sie zur vollen Reife ihres technischen Könnens gelangen, entweder irgend einem aufgegriffenen Idealismus weicht oder in Brillanz der Technik aufgeht, entwickelt sie sich bei Holzer gerade zur Folie des Dargestellten. Darin liegt auch vornehmlich jener Reiz, welcher den Beschauer trotz der Menge der ausgestellten Bilder und Studien, die zumal, weil der Meister vorwiegend den Wald liebte und sonach malte, keine besonders auffallenden Kontraste bieten, nicht ermüden läßt. Das was wir in unserem kurzen, dem Künstler geweihten Nachrufe sagten, daß sich derselbe vollständig aus sich selbst und nur an der Hand der Natur gebildet habe, bestätigt sich nun beim Gesammtanblicke seines Schaffens vollkommen. Kaum dem gewiegtesten Kennerauge dürfte in einer der allerersten Studien des Meisters die Technik seines Lehrers Thomas Ender in Erinnerung kommen. Schon in der nächsten Studienfolge arbeitet er sich frei, und so folgt eine Studienausbeute der anderen, in immer deutlicherer, stetiger und fortschreitender Entwickelung. Wir sehen den Künstler in allen Gattungen des Waldes seine Palette üben; mit gleicher Freudigkeit schildert er die Niederungen wie die Höhen, und mit seinem Feingefühl für Perspektive, jenem Hauptmotor für Landschaftsmalerei, zeichnet er Alles, was sich ihm bietet mit einer ebenso seltenen Schärfe der Form wie stereoskopartigen Optik. Des Künstlers Skizzenbücher, welche nicht eingerahmt werden, also zur Schaustellung in der Oeffentlichkeit nicht gelangen konnten, dafür aber im Sekretariat der Künstlergenossenschaft auf Verlangen gezeigt werden,

können in dieser Richtung als ein Schatz gelten und namentlich der heute häufig ob der verlockenden Maltechnik, was strenge Form betrifft, allzufrüh abirrenden Jugend als Muster vorgehalten werden.

Aus dem ersten Ringen heraus sieht man Holzer nach einem schönen, warmen Kolorit streben, das, mit einer gewissermaßen minutiösen Darstellung und Ausarbeitung der Details vereint, ihn Bilder schaffen läßt, welche theils an Karl Marko's seinen, idealisirenden Pinsel oder auch in Anbetracht ihrer doch vorwiegend naturalistischen Richtung an eine Kategorie moderner holländischer Maler, wie Koekkoek u. a., mahnen, ohne freilich auch nur annäherungsweise imitirend zu erscheinen. Eine gewaltige Reihe von Waldstudien aus Lundenburg wie aus den Karpathen schälte den Künstler bald wieder von der etwas süßlichen, wenn auch reizend feinen Technik los. Er versucht sich nun an Bildern größerer Dimensionen, zeichnet dieselben bis in's letzte Detail durch und wird dadurch, wenn auch nicht monoton, so doch etwas trocken im Kolorit, woran insbesondere seine Karpathenbilder leiden. Es folgt eine Reihe der saftigst gemalten Studien; daraus wird ersichtlich, daß der Künstler, selbst die schwächere Seite seines Talentes erkennend, dieselbe zu beherrschen suchte. Die in jene Epoche fallende Serie von Studien gehört wohl zu dem Besten, was der Künstler schuf, und der bald hierauf auch in den Bildern sichtbare Einfluß dieser Bestrebungen gipfelt in dem schönen, von wahrer Waldespoesie angehauchten, vor Kurzem vom Kaiser Franz Joseph für die Belvedere-Galerie angekauften großen Bilde „Der stille Waldwinkel“. Ein zweites, sehr bedeutend concipirtes und eine wahre Waldesromantik ausstrahlendes größeres Gemälde ist „Die Hirschjagd“, welches Bild trotz seiner Schönheit bis heute noch keinen Käufer gefunden hat.

Von da an bringt Holzer überhaupt eine Folge äußerst frisch und effektvoll gemalter Bilder, welche sämmtlich, namentlich wenn sie den Wald behandeln, alle bereits erwähnten Vorzüge des Meisters in vollstem Maße an sich tragen. In den Studien der letzten zwei oder drei Jahre jedoch ringt sich Holzer sichtlich aus der durch die Alles detaillirende Zeichnung stets noch etwas spitzig erscheinenden Pinselführung heraus. Mit breiten, vollbewußten Strichen, ja man kann sagen in genialem Wurfe schildert er insbesondere in den Studien aus dem Wiener Walde wie in jenen von St. Gallen (Obersteiermark) mit einer für den Kenner der Natur entzückenden Schärfe der Auffassung das sich ihm jeweilig darbietende Motiv. Die Stimmung ist in diesen Studien immer eine direkt aufgegriffene und wohl getroffene. Mag sie hier trübe oder dort leuchtend im hellsten Sonnenschein sein, hier das reizende Grün des Frühsommers, dort die dumpfe Schwüle des heißen Tages oder den klaren Farbenschein der herbstlichen Natur schildern, überall herrschen Bestimmtheit der Auffassung und die vollste Sicherheit des künstlerischen Vermögens. Ja es geht aus diesen letzten Arbeiten des Künstlers ganz unzweifelhaft hervor, daß er auf dem besten Wege war, in der nächstfolgenden Periode seines Schaffens bei der Beibehaltung der ihm so sehr eigenen Formpräcision auch noch jenen koloristischen Zauber zu erringen, dessen Mangel ihm so häufig zum schmerzlichen Vorwurfe gemacht wurde.

Um so wehmüthiger ergreift daher den vom Vollgenuß des Betrachtens eines so reich begabten Künstlerwaltens Erquickten die traurige Thatsache, daß inmitten eines neuen, bedeutsamen Aufschwunges, wie sich dieser in den eben erwähnten letzten Studien des Meisters schlagend kundgiebt, durch den unerbittlichen Tod die so freudig und unverdrossen schaffende Hand gelähmt wurde, ohne noch dasjenige zum Ausdruck, zur Vollendung gebracht zu haben, was in der letzten Phase des Meisters geschlummert haben mochte.

Des Künstlers mit Blumen und Lorberkränzen geschmücktes, wohl getroffenes Bildniß, das inmitten seiner Werke aufgestellt ist, hat Professor Karl Blaas theils aus der Erinnerung, theils nach einer Photographie in der diesem Künstler eigenen, tüchtigen Weise gemalt.

A. S.

Die akademische Kunstausstellung in Berlin.

VI.

Auf keinem Gebiete macht sich das Fehlen der „Spitzen“ so entschieden bemerkbar, wie auf dem des Porträts, während die vorige Kunstausstellung gerade im Porträtfach excellirte. Man weiß die Bedeutung eines Lenbach, eines Angeli am besten zu würdigen, wenn man sie vermißt. Richter vermag allein nicht zu entschädigen; die anderen, die man noch in der Nähe dieser Meister nennen darf, Kaulbach, Graef, Biermann u. a., sind theils auffallend zurückgegangen, theils sind sie nicht so vertreten, um den Glanz früherer Jahre aufzufrischen. Richter und Biermann sind unter den ca. 60 Porträtmalern, die ausgestellt haben, vielleicht die einzigen, die zu längerem Verweilen auffordern. Von Richter sind drei Porträts vorhanden, an denen neben der bei Richter selbstverständlichen virtuosen Malerei die geistvolle, überaus feine Charakteristik am meisten interessirt. Der Fürst von Pleß, in der goldgestickten Uniform eines Oberjägermeisters, ist das Urbild eines Aristokraten von reinstem Wasser und zugleich das Urbild edler Männlichkeit mit einem leichten, sentimentalen Anflug, welcher der brillanten Persönlichkeit einen ganz eigenartigen Reiz verleiht. Kraft und Grazie sind zu gleichen Theilen mit einander gemischt und vereinigen sich zu einem Ge-

bilde von seltener Harmonie. Diese Mischung in dem geistvollen Kopfe, ja, man darf ohne Hyperbel sagen, auch an der mit höchster Vollendung gemalten Hand zum Ausdruck zu bringen, ist dem Künstler überraschend gelungen. Eine solche Hand findet sich nur noch ein Mal auf der ganzen Ausstellung wieder, und das ist die Hand des kleinen Mannes, welche das großartige Eisenwalzwerk und die „Modernen Cyklopen" geschaffen, und die Reinhold Begas in Stein nachgebildet hat. Es ist nicht ohne Interesse, die Hände dieser beiden Naturalisten zu vergleichen und zu sehen, wie Richter durch seine unvergleichliche Kunst die Natur veredelt, ohne ihre Intentionen im geringsten zu verwischen, während Begas mit bewunderungswürdiger nachbildender Kraft der Natur nachschafft, ohne über ihre Grenzen hinauszugehen. — Das zweite Porträt Richter's ist das einer hiesigen Banquiersfrau, die sich in ganzer Figur hat malen lassen. Der Fürst Pleß erscheint stehend, nur bis zu den Knieen. Die Dame liegt in ihrem Lehnstuhle lang ausgestreckt — „malerisch hingegossen" ist der bezeichnende, technische Ausdruck für die Positur, — den Kopf nicht leicht, bewahre! sondern mit vollem Gewicht auf den bloßen, fleischigen Arm gestützt, der in das weiche Polster des Sessels dringt. Das entzückend gemalte, rosenfarbene Atlaskleid, das mit zarten, weißen Spitzen garnirt ist, schmiegt sich eng an die schöne Fülle der Glieder an und verleiht dem üppigen Körper das nöthige Relief. Der Hals und die Arme sind bloß. Zwar schaut die Dame etwas blasirt und gelangweilt drein, aber auf ihrer Lippe zittert eine frische, naiv sinnliche Lebensfreude. Zwischen beiden Porträts, dem des Aristokraten und dem der Banquiersfrau, hat der Maler eine Scheidewand errichtet, an der nicht nur sein feines, fast ironisches Charakterisirungstalent, sondern auch sein virtuoses Maltalent mitgearbeitet haben, welches für die verschiedenartigen Personen auch eine verschiedenartige malerische Behandlung gefunden hat. Das dritte Bild zeigt eine junge Mädchenblüthe, die verwundert in die Welt hineinblickt. Das Fräulein steht im hellblauen Seidenkleide hinter dem kunstvollen Gitter einer Treppe, die zu einer Villa emporführt, als wollte sie eben die Stufen hinaufschreiten. Die heitere, klare Stirn hat noch kein Schatten getrübt. Hier war nicht viel Charakteristik zu verwerthen, und da hat sich der Maler mit einem Abdruck der frischen, fröhlichen Persönlichkeit begnügt. Richter pflegt die Besucher der Kunstausstellung sehr genau über den Gesundheitszustand seiner Kinder zu unterrichten, die er uns gewöhnlich in puris naturalibus vorführt. Auch heuer lehrt uns das unverhüllte Abbild eines Knäbleins, daß es bei ihm zu Hause recht gut geht, und weiter haben diese gemalten Wohlseinsatteste keinen Zweck. Nächst Richter fesselt Biermann das Interesse durch die prächtig und mit großer Stoffkenntniß gemalten Roben, in denen die zwei Damen stecken, welche ihre Köpfe hergegeben haben, um als Abschluß dieser Roben zu dienen. Wenn es dem Beschauer gelingt, seine Augen von diesem stofflichen Glanz, der durch die reiche Ausstattung des Fonds, durch Spiegel, Kamine, Prunkgeräthe und herabfallende Portièren noch erhöht wird, loszureißen, so entdeckt er in den Köpfen manchen feinen, geistreichen Zug, eine zarte und doch plastische Modellirung, zugleich aber einen kalten, kreidigen Ton, der den unmittelbaren Eindruck des Lebens erheblich schwächt. Das Porträt des Ministers Delbrück ist eine tüchtige, geschickte Arbeit ohne augenfällige Vorzüge. Als Dritter im Bunde gesellt sich zu Richter und Biermann ein homo novus, der bisher in Genrebildern und Landschaften experimentirt hat und auf der diesjährigen Ausstellung auch mit ein paar guten Genrebildern vertreten ist, Carl Breitbach (Berlin). Sein Porträt des Generalintendanten der kgl. Schauspiele, des Herren von Hülsen, ist eine nahezu vollendete Meisterleistung, der auch die kleine goldene Medaille zu Theil geworden ist. Freilich ist Herr v. Hülsen ein ungemein dankbarer Vorwurf für einen Porträtmaler: eine imponirende Persönlichkeit, ein feiner geistreicher Kopf — man denke sich einen noch nicht blasirten Gardeoffizier in grauen Haaren, um sich einen oberflächlichen Eindruck von dem Manne zu verschaffen, der zugleich das Musterbild eines vollendeten Hofmanns, eines Kavaliers vom Scheitel bis zur Sohle ist. Die Malweise Breitbach's hat etwas von der delikaten Noblesse Richter's und etwas von der gesunden Kraft v. Angeli's; man kann sich denken, daß diese Verbindung einen guten Klang abgeben muß. Gustav Graef, der sonst hinter Richter rangirt, ist sehr bescheiden mit einem fein getönten, vornehmen Brustbilde einer alten Dame und mit seinem eigenen in Renaissancekostüm vertreten. Eine größere Kindergruppe ist so flach und ausdruckslos, daß ich wünschen muß, Graef hätte sie lieber nicht gemalt. Fr. Kaulbach, der schnell emporgeblüht, theilt das Mißgeschick der Bäume, die schnell wachsen: er ist schwach und kränklich geworden. Seine zwei Damenporträts leiden ersichtlich an der Bleichsucht, von der die Originale sicher nichts wissen. Dieser merkwürdige, wachsbleiche Teint ist nur ein schwächliches Surrogat für die Vornehmheit, die Kaulbach bei weitem nicht so zu charakterisiren weiß wie Richter. Hummel ist auch in den Hintergrund getreten, ebenso der sonst tüchtige Ziegler, der sich auf Experimente verlegt hat, und der gediegene Plockhorst. Ein Kaiserbildniß Steffeck's sei der Merkwürdigkeit halber erwähnt. Der ernste, düstere Ausdruck entspricht nicht dem heiteren Wesen des immer geistesfrischen und jovialen Monarchen. Das Porträt des Geh. Raths Dr. Fischer, welches J. Schrader für das Wallraff-Richartz-Museum in Köln gemalt hat, ist eine solide tüchtige Leistung. Solid

und weniger krankhaft als seine letzten Historienbilder ist auch ein Genrebild desselben Künstlers gemalt, dessen Sujet jedoch recht wunderlich ist. Hinter einem Felsen liegt ein eben entsprungener, halbnackter Galeerensklave auf der Lauer, mit fletschenden Zähnen und funkelnden Augen, in der Hand ein blitzendes Messer, um sich auf einen Vorübergehenden zu stürzen. Ueber die beiden Begas, die ein recht trauriges Bild eines allmählichen, aber sicheren Verfalls liefern, sollte man eigentlich kein Wort mehr verlieren, aber — stat nominis umbra! Sehr niedlich und doch sehr wahrheitsgetreu ist eine figurenreiche Gruppe von Porträts — Prinz Karl von Preußen und sein Gefolge reitet zur Jagd — von C. Freyberg, der aus solchen kleinen Reiterporträts eine Spezialität gemacht hat. Das solide, ruhige Bürgerthum mit einem etwas philiströsen Anstrich weiß am besten G. Feckert (Berlin) zu porträtiren.

Drei Maler von Ruf — A. v. Werner, der Orientlandschafter E. Körner und der Düsseldorfer L. Kolitz — haben auf die gegenwärtige Ausstellung, so viel ich weiß, zum ersten Male Porträts geschickt, mit denen sie alle drei gründliches Fiasco gemacht haben. Kolitz und Körner mögen mitleidsvoll beschwiegen werden. Wie aber A. v. Werner, der Mann, auf den die Erwartungen von ganz Berlin gerichtet sind, ein Porträt ausstellen kann, das für einen bestimmten Zweck flüchtig hingeworfen ist und bei der Kürze der gestellten Frist völlig dekorativ behandelt werden mußte, ist mir unbegreiflich. Er hat die Erwartungen, die man von ihm hegte, ohnehin durch drei andere Bilder sehr unangenehm enttäuscht. Das eine giebt eine Scene aus dem festlichen Leben Venedigs: ein Patrizierpaar bewillkommnet seine Gäste, die eben mit ihrer Gondel an dem Quai vor dem Palaste landen, ein Bild mit zahlreichen Figuren in den farbigsten und prachtvollsten Renaissancekostümen, welches durch seine Fülle anfangs verwirrt und anzieht, durch seine kalte, fast brutale Behandlung aber ebenso schnell wieder abstößt. A. v. Werner's Farbe war zwar immer hart und kalt, aber seine vornehme Auffassung entschädigte dafür bis zu einem gewissen Grade. Diese Vornehmheit fehlt dem Bilde, die bunten, grellen Farben schreien auf einander los, daß man ordentlich froh ist, wenn man aus dem Getümmel herauskommt. Das Bild dient freilich wie die beiden anderen dekorativen Zwecken, und daraus mag sich die oberflächliche Behandlung erklären. Die Stoffe der beiden anderen Bilder sind den deutschen Märchen entlehnt: auf dem einen spinnt die Schwester der sieben Raben im hohlen Baume die Nesselhemden für ihre verzauberten Brüder, auf dem anderen trägt Sneewittchen den Zwergen ihr Mahl auf. Mag man auch alle vorhandenen Stoffgebiete realistisch behandeln, von der deutschen Sage sollte der Realismus füglich fern bleiben. Das Gewebe der Poesie, das sich in unserem Geiste um die Gestalten der Sage und des Märchens geschlungen, ist unzerreißbar. Ein mißgestaltetes Sneewittchen läßt sich mit den allgemeinen Anschauungen schlechterdings nicht vereinigen. Von A. v. Werner, dem gemüth- und poesievollen Illustrator der Scheffel'schen Dichtungen, hätte man einen derartigen Mißgriff am allerwenigsten erwartet.

Auch vom Porträt sollte der Realismus so weit als möglich zurückbleiben, namentlich wenn er so struppig und ungewaschen auftritt, wie auf zwei männlichen Porträts von Tepper, einem Schüler von A. v. Werner. Tepper ist einer von den in der Einleitung erwähnten „Malern", die zu Allem in der Welt tauglich sein mögen, nur nicht zum malen — gute Leute, aber schlechte Musikanten! Wie maßvoll und edel giebt sich dagegen der Naturalismus in einem ausgezeichneten Herrenporträt von Elisa Nemes in Pest, einer ungemein vornehmen und distinguirten Arbeit, welche auf weitere Werke von derselben geschickten Hand begierig macht. Der feine Gesammtton und die delikate Modellirung weisen auf gute französische Vorbilder hin. A. R.

Etwas wider W. Wackernagel.

Es ist nur etwas Kleines, was ich wider ihn habe, aber es giebt Leute, und es sind nicht die Geringsten in Israel, denen gegenüber der römische Spruch: minuma non curat praetor seine Anwendung nicht finden darf.

Bekanntlich ist von W. Wackernagel's kleineren Schriften der erste Band 1872, der zweite und dritte 1873—74 erschienen, von allen Verehrern des verdienten Mannes und von seinen Fachgenossen als höchst willkommene Gabe begrüßt. Jener erste Band enthält nun in dem Aufsatz „über die Farben- und Blumensprache des Mittelalters" folgende Bemerkung: „Schwarze Kleidung nahmen Diejenigen an, welche voll und förmlich aus der Welt zurück und in Klöster und Mönchsorden traten, und so ist für die ältesten unter diesen, im Morgenlande die Basilianer, im Abendlande die Benediktiner, auf alle Zeit hinaus Schwarz die Standesfarbe geworden. Auf die Benediktiner sind die von der Regel des h. Augustinus, die Kanoniker, deren Leben ja wesentlich ein Priesterthum, nur in klösterlichen Formen ist, mit Weiß gefolgt, die Cisterzienser sodann mit Grau. Nur den Franziskanern hat eine ganz neue Farbe beliebt, die braune, die noch mißfarbiger als Grau und noch viel mehr ein Ausdruck der verzichtenden Demuth zu sein scheinen dürfte. Bekannt ist, wie man die einzelnen Bruderschaften und deren Klöster schlechthin nach der Farbe der Ordenstracht zu benennen gepflegt, wie häufig man also nicht Benediktiner oder Dominikaner gesagt hat, sondern schwarzer Bruder,

nicht Prämonstratenser, sondern weißer Mönch, nicht Cisterzienserregel und Cisterzienserkloster, sondern graues Leben, graues Kloster."

In diesen Angaben hat es nun mit dem „Schwarz" der Basilianer und der Benediktiner, dem „Braun" der Franziskaner seine volle Richtigkeit; dagegen scheint in Betreff der Augustiner und der Cisterzienser ein Irrthum vorzuliegen. Unsern Luther pflegen wir uns doch gewiß nie anders als in einer schwarzen Augustinertracht vorzustellen und finden ihn, sowie auch andere dieses Ordens, nie anders gemalt; desgleichen tragen die Augustiner heutigen Tages, z. B. in Würzburg, sich nicht weiß, sondern schwarz. Die Cisterzienser hinwiederum treten uns in allen Bildwerken in weißen Gewändern entgegen und Niemand, der jemals ein altes Cisterzienserkloster mit seinen gemalten Abtsgestalten besucht hat oder ein neues kennt, oder auch in unserer Abtei den Ordenssaal mit seinen 304 urkundlich getreuen Bildern besucht hat, vermag sie sich anders als in weißen Kutten zu denken. Helyot in seinem umfassenden, mit Kupferstichen reich ausgestatteten Werke sagt uns in Wort und Bild dasselbe.

Gegen die Berichtigung des bei Wackernagel in diesem Punkte vorliegenden Verstoßes wird sich also keine stichhaltige Einrede erheben. Eine quellenmäßige Begründung des wahren Sachverhalts und ein näheres Eingehen wird darum an diesem Orte nicht erwartet werden, um so weniger, da eine solche von mir anderwärts im ersten Augustheft, 1875, S. 182 u. ff. der „Deutschen Warte" bereits geliefert ist. Wohl aber durfte die Richtigstellung dieser, ob auch äußerlichen, Angelegenheit vor einem weiteren Leserkreise nicht unterbleiben, da Wackernagel in diesem Fach eine Autorität ersten Ranges ist und seine irrthümliche Behauptung über zwei der bedeutendsten Mönchsorden leichtlich in unsern kunstgeschichtlichen Büchern eine bleibende Stätte gewinnen könnte, wie dies in der That bereits in einem sonst gut abgefaßten und gründlichen Aufsatz „über die Kirchenfarben" im christlichen Kunstblatt 1873, Nr. 12 geschehen ist.

Schönthal in Württemberg. L. Mezger.

Nekrologe.

B. Friedrich Heunert, Landschaftsmaler in Düsseldorf, ist daselbst den 27. November 1876 nach längern Leiden gestorben. 1808 in Soest geboren, bezog er früh die Düsseldorfer Akademie und gehörte zu dem Urstamm der dortigen Landschafter. Seine Bilder, die fast immer in kleinen Raumverhältnissen ausgeführt sind, entlehnen ihre Motive meistens den anmuthigen Gegenden Westfalens oder des bergischen Landes und zeichnen sich durch solide Zeichnung, gute Farbe und eine ungemein sorgfältige Ausführung aus. Düstere Stimmungen, romantische Fels- und Gebirgspartien hat er nie darzustellen versucht, dagegen in der schlichten, anspruchslosen und naturgetreuen Wiedergabe freundlicher Thal- und Wiesengründe mit Bäumen und Hügelketten recht Verdienstliches geleistet. Heunert's kleine Landschaften waren allgemein beliebt und brachten einen harmonischen, wohlthuenden Eindruck hervor. Auch als Aquarellmaler hat er Lobenswerthes geschaffen und seine gediegene Tüchtigkeit vielfach bewährt. In früheren Jahren wirkte er häufig als Lehrer des Zeichnens und Malens besonders bei Damen, u. A. bei der Gemahlin des in Düsseldorf residirenden Prinzen Friedrich von Preußen. Zu den Stiftern des „Vereins Düsseldorfer Künstler zu gegenseitiger Unterstützung und Hilfe" und des „Malkastens" gehörend, war Heunert viele Jahre hindurch Vorstandsmitglied des letztern und verwaltete als Kassirer dessen Rechnungswesen mit aufopfernder Pünktlichkeit. Bei den Festen und Aufführungen des Malkastens trat er häufig als Bläser des Waldhorns auf, sowohl in Einzelvorträgen als auch in der aus Vereinsmitgliedern gebildeten kleinen Kapelle. Er war allgemein beliebt und geachtet und hinterläßt ein ehrenvolles Andenken.

Narciß Virgil Diaz (de la Peña), einer der vorzüglichsten Maler der romantischen Schule Frankreichs, von spanischen Eltern stammend, aber in Bordeaux 1807 geboren, ist am 18. Nov. in Mentone gestorben. (Vergl. über ihn Meyer, Gesch. der modernen französischen Malerei S. 272 ff.)

Sammlungen und Ausstellungen.

Wiener historische Kunstausstellung von 1877. Bekanntlich wird die Wiener Akademie der bildenden Künste das Fest ihrer Uebersiedlung in das neue, eben vollendete Gebäude durch eine sämmtliche Fächer der bildenden und zeichnenden Künste umfassende historische Kunstausstellung begehen, welche vom 15. März bis 15. Mai 1877 dauern und ein Gesammtbild von dem künstlerischen Wirken der Akademie und der Wiener Kunst von der Zeit der Gründung jener Anstalt unter Kaiser Leopold I. bis auf die Gegenwart darbieten soll. Zahlreiche Anmeldungen eröffnen jetzt schon die freudige Aussicht, in dieser Ausstellung eine Fülle ebenso interessanter wie schöner Kunstwerke vereint zu finden. Angesichts des mit 31. December d. J. schließenden Anmeldungs-Termines, welcher von Einzelnen übersehen sein könnte, richtet die Ausstellungskommission nochmals an alle Künstler und Kunstfreunde die dringende Einladung, sich an der Ausstellung zu betheiligen, um derselben jene Vollständigkeit zu sichern, welche im Interesse dieses vaterländischen Unternehmens liegt, das zum ersten Male die Gelegenheit bieten wird, einen geschichtlichen Ueberblick über die so reichen Kunstbestrebungen Oesterreichs während unseres und des vorigen Jahrhunderts zu gewinnen.

O. A. **Aus der permanenten Ausstellung von Schulte in** Düsseldorf. Die falsche Auffassung religiöser Gegenstände, die Süßlichkeit in der Empfindung und die Tüftelei in der Ausführung, welche uns gerade hier so vielfach begegnet sind, haben dem Publikum eine Scheu vor diesen an sich so herrlichen Vorwürfen eingeflößt. Solch' ein Vorurtheil zu zerstreuen, dazu ist das neueste Bild von O. **Mengelberg**: „Die h. Familie auf der Wanderung nach Jerusalem", geeignet. Mit der Pietät und dem Ernst, welche dieser Gegenstand bedingt, vereinigt sich hier frisches Leben und Naturwahrheit. Die Durchführung ist fein und liebevoll, ohne in jene miniaturartige, ängstliche Weise zu gerathen, bei der man sich des Wortes erinnert: der Buchstabe tödtet den Geist. Leider paßt unsere Charakteristik nicht ganz auf die Madonna, welche von Sentimentalität nicht freizusprechen ist. Der überzarte Körperbau und die blutlose Karnation geben ihr etwas Krankhaftes. Fast scheint es den ernsten Künstlern, welche die Maria nicht genrehaft, also wie irgend eine junge Mutter aus ihrem Kreise, auffassen wollen, unmöglich, von dem jetzt einmal angenommenen Typus abzuweichen, obgleich man nicht begreift, was schmale Schultern, ein ärmlicher Körper, ein krankhaftes Gesicht mit der wahren Frömmigkeit zu thun haben. Um so frischer, herrlicher und natürlicher erscheint neben der Mutter der zwischen den Eltern wandernde Christus, ein schlank aufgeschossener Knabe, mit einem geistvollen und doch durchaus kindlichen Gesicht, dem die leicht gelockten Haare ein wenig vom Luftzug zurückgeweht werden und sich auf dem Scheitel sträuben, in der Art, wie man es auch bei antiken Göttergestalten zu sehen pflegt. Die Wendung des Kopfes, der Blick, mit dem er nach dem Ziel der Reise, nach dem vor ihm liegenden Jerusalem ausschaut, der rasche Gang, die Haltung, die Hände,

von denen die eine den Mantel der Mutter festhält, indeß die andere, wie erwartungsvoll ein wenig vorgestreckt ist, die nackten Füße, alles athmet Leben und Feuer, ist beseelt, von einem Geist durchdrungen. Wir erkennen in dem Knaben denjenigen, welcher bald im Tempel sitzen und den Alten die Schrift auslegen wird. Als einen Hochbegabten, Wunderbaren betrachtet ihn auch der h. Joseph, eine milde, ernste Gestalt, mit einem ebenso eigenthümlichen als ansprechenden Kopf, kein Greis, wie er sonst dargestellt wird, sondern ein Mann in reifen Jahren, geistig hinter dem Knaben zurückstehend, aber doch fähig, ihn zu verstehen und zu würdigen, ihn auf den Erdenwegen zu leiten. Diese drei Gestalten sehen wir durch eine Hügellandschaft der Stadt zuwandern; mit ihnen sind, mehr im Mittel- und Hintergrunde eine Menge Pilger nach demselben Ziel hin in Bewegung, zunächst zwei Pharisäer, welche, in eingebildeter Weisheit Gespräche mit einander führend, vorschreiten, ohne auch nur einmal nach dem Heil der Welt umzuschauen. Schon senkt sich der Tag, und ein sanftes Dämmerlicht verbreitet sich in der Landschaft. Die feierliche und doch zugleich heiter-friedliche Abendstimmung macht sich geltend, nur bei der Mutter des Herrn scheint sie sich in tiefe Wehmuth zu verwandeln. Sieht sie das Leiden des Sohnes voraus, trägt sie die Palme, um den endlichen Triumph über alle bevorstehende Qual anzudeuten? Die Symbolik mit der Palme befremdet in dem sonst so einfach gehaltenen Bilde, noch mehr die feierliche Art, mit der sie getragen wird, wobei es auch auffällt, daß die eine Hand der Maria so klein und dick ist, ganz unähnlich der andern, schön bewegten, welche auf der Schulter des Knaben ruht. Die Füße hingegen erscheinen im Verhältniß zu der zarten Figur viel zu groß und plump. Durchaus dem Gegenstand des Bildes angemessen ist die Farbengebung und harmonische Wirkung, vor Allem stimmen die Gestalten des h. Joseph und des Christus auch malerisch vortrefflich zusammen. Versetzt uns Mengelberg's Bild in eine ernste, gesammelte Gemüthsstimmung, so müssen wir diese vor dem gegenüberhängenden von A. Achenbach fast gewaltsam abschütteln. Diese Marine reißt uns in das wildeste elementare Leben. Vor uns spielt sich einer von den zahllosen, dramatischen Vorgängen ab, welche täglich auf dem Meere vor sich gehen, bei denen der Mensch nicht immer eine Hauptrolle übernimmt, sondern wo oft nur Element gegen Element rast. Auch hier kämpft Luft und Wasser miteinander, und stürzt Welle auf Welle mit wildem Zerstörungstrieb dem Lande zu. Zwischen den zwei Holzbastionen eines Nordseehafens blicken wir in's Weite, von wo ein großes Dampfschiff braune Rauchwolken dem Strande zusendet und einige Boote, welche durch die Brandung steuern, in Dunst einhüllt. Die schwarze Wolkenbank, welche am Horizont aufgestiegen ist, verspricht noch böses Wetter im Ueberfluß, indeß über ihr im grünlichblauen Aether die Sonnenstrahlen aufschießen, streifenartig getheilt, während sich seitwärts die bleiche Mondsichel wie ein silberne Gondel in den Lüften wiegt. Dieser wunderbare Farbeneffekt am Himmel findet sein Widerspiel auf dem Wasser, wo goldene Lichter die Wellen überstreuen und rechts, auf der dunkleren Seite des Bildes, ein greller Schein blitzartig hier und dort aufleuchtet. Bei dem genialen Kunstwerk ist nur zu beklagen, daß die Wolkenbank zu schwer, zu körperlich erscheint, und die Vorstellung, man habe Berge vor sich, nicht ganz zu verbannen ist.

Vermischte Nachrichten.

B. Professor Andreas Achenbach hat sich nun endgiltig entschlossen, in Düsseldorf wohnen zu bleiben und der anfänglich angenommenen Berufung zur Uebernahme eines Meisterateliers an der Berliner Akademie schließlich doch keine Folge zu geben, worüber in den Düsseldorfer Künstlerkreisen um so größere Freude herrscht, als der Meister durch seine beispiellose Produktivität, die ein bedeutsames Werk nach dem andern zur Anschauung kommen läßt, ungemein anregend und befruchtend auf alle Uebrigen einwirkt. Zudem zieht der Ruf Achenbach's auch manche auswärtige Kunsthändler nach Düsseldorf, so daß seine Uebersiedelung auch in rein materieller Hinsicht schon ein Verlust gewesen wäre, da dieselben bei ihrer Anwesenheit auch andere Ateliers besuchen und dadurch mancher Verkauf oder Auftrag ermöglicht wird. Achenbach hat lange geschwankt, bis er endlich seinem Herzen nachgab, welches ihn bestimmte, der ihm lieb gewordenen Pflanzstätte seines Ruhmes treu zu bleiben.

* Der Taufstein zu Brechten bei Dortmund, ein vorzügliches Werk frühgothischer Plastik (vgl. Lübke, Westf. Kunst, S. 374 ff.) ist durch den Bildhauer Adolph Hirsch in Dortmund kürzlich abgeformt worden. Das Werk eignet sich für kunsthistorische und kunstgewerbliche Museen in hohem Grade; Abgüsse sind von dem obengenannten Künstler direkt zu beziehen.

Inserate.

Einladung

zur Konkurrenz für die Ausschmückung des Kaisersaales im Kaiserhause zu Goslar.

Es wird beabsichtigt, den Kaisersaal im Kaiserhause zu Goslar mit Wandgemälden auszuschmücken.

Die preußischen und in Preußen wohnhaften Künstler werden eingeladen, Entwürfe hierzu unter Angabe ihres Namens bis zum 15. August 1877 an die Königliche National-Galerie hierselbst einzusenden. Später eingehende Einsendungen können bei der Konkurrenz keine Berücksichtigung finden. Die auszuschmückenden Wandflächen sind folgende:

1. die Wandflächen an der ganzen westlichen Hinterseite in 3 von einander gesonderten Abtheilungen, deren mittelste sich über der Thron-Estrade befindet.
2. die Wandflächen an der südlichen Seite in 2 Abtheilungen.
3. die Wandflächen an der nördlichen Seite in 2 Abtheilungen.
4. die Wandflächen an der östlichen Vorderseite über den Fenster-Arkaden.

Für das Mittelfeld über dem Thron ist eine Darstellung der Proclamation des deutschen Kaiserreichs 1871 in Aussicht genommen. Für die übrigen Wandflächen ist die Wahl von Gegenständen aus der Epoche der deutschen Geschichte von 1050 bis 1253 n. Ch. wünschenswerth.

Die Entwürfe müssen in einer Höhe von mindestens 40 Centimetern und entsprechender Länge und so ausgeführt sein, daß die Intentionen des Künstlers in Bezug auf Form und Farbe deutlich zu erkennen sind. Es genügt demnach auch eine Zeichnung von der angegebenen Größe unter Hinzufügung einer kleinen Farbenskizze. Beizugeben ist ein Anschlag über die Kosten der Ausführung des Werkes und eine Angabe über die Technik, in welcher die Entwürfe auszuführen wären; jedenfalls sind die Gemälde unmittelbar an der Wand auszuführen.

Die eingegangenen Entwürfe werden vor und nach der Entscheidung in der Königlichen National-Galerie öffentlich ausgestellt.

Der nach Prüfung Seitens einer Commission als der beste bezeichnete Entwurf wird mit 4000 M., der zweitbeste mit 2000 M. honorirt. Beide werden Eigenthum des Staates, dem auch das Recht der Vervielfältigung zusteht, ohne daß dasselbe dem Urheber entzogen würde.

Nach Ertheilung der Preise bleibt wegen Ausführung des mit dem ersten Preis gekrönten Entwurfs durch den erfindenden Künstler besondere Verabredung und Beschlußfassung vorbehalten. Sollten sich deshalb Anstände ergeben, so bleibt der Staats-Regierung unbenommen, den mit dem zweiten Preis ausgezeichneten Entwurf durch seinen Urheber ausführen zu lassen oder, wenn auch hier Bedenken entstehen, einen anderen Künstler mit der Ausführung eines anderen Entwurfes zu beauftragen.

Eine Zeichnung der Lokalität, eine Beschreibung des Kaiser-Hauses und ein Abdruck dieser Bekanntmachung kann bei den Königlichen Kunstakademien in Berlin, Düsseldorf, Königsberg und Cassel in Empfang genommen werden.

Berlin, den 11. Dezember 1876.

Der Minister der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten.
Falk.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XII. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

28. December

KUNST-CHRONIK

Nr. 12.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1876.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Donnerstag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die doppelte Preisvertheilung in Philadelphia.

Auswärtige Blätter haben eingehende Mittheilungen über gewisse Unregelmäßigkeiten gebracht, welche bei der Prämiirung von Gemälden auf der Weltausstellung zu Philadelphia stattgefunden haben. In Folge dieser Unregelmäßigkeiten müssen sämmtliche zur Vertheilung gelangten Preise für Oelgemälde in zwei scharf von einander zu trennende Klassen eingetheilt werden, von denen die internationale Jury nur für die eine die Verantwortlichkeit trägt. Die Gemälde dieser Klasse bilden die kleinere Hälfte. Die andere, größere Hälfte der prämiirten Gemälde ist erst, nachdem die echte Jury ihre Arbeit für geschlossen erklärt hatte, durch ein willkürliches, erneutes Verfahren mit dem Preise bedacht worden. Dieser auffallende Vorgang, welcher von englischen und französischen Zeitungen im Wesentlichen richtig dargestellt und kommentirt worden, verdient natürlich schon an sich auch in Deutschland die größte Aufmerksamkeit; er muß sie um so mehr erregen, da der deutsche Preisrichter, Herr Carl Schlesinger, eine gewisse Rolle bei ihm gespielt hat, eine Rolle, welche seine deutschen Kollegen ihm danken müssen, wie auswärtige Blätter, z. B. sogar der französische „Temps", ihre Korrektheit betont haben. In den Stand gesetzt, eine vollständig authentische Darlegung des Sachverhalts zu geben, glauben wir, dieselbe dem deutschen Publikum nicht vorenthalten zu dürfen. Die Vorgänge sind einfach die folgenden.

Die Preisrichterjury für Gemälde bestand aus neun Herren, von denen drei Amerikaner waren, die übrigen aber den verschiedenen Kunstvölkern Europas angehörten. Den Vorsitz führte der englische Preisrichter, Herr Cope. Diese Jury beschloß in vollster Regelmäßigkeit, nur eine beschränkte Anzahl von Medaillen zu verleihen, um deren Werth zu erhöhen, und setzte diese Anzahl mit Stimmenmehrheit auf 85 fest. Der deutsche Kommissär hatte in der Diskussion die Ansicht vertreten, diese Zahl der zu vertheilenden Medaillen sei eine zu geringe, man müsse weiter gehen. Selbstverständlich aber fügte er sich der Majorität. Uebrigens war Deutschland bei dieser Preisvertheilung gar nicht schlecht weggekommen, ja im Verhältniß zu der Anzahl der ausgestellten Bilder besser als Frankreich; denn während Frankreich bei 298 ausgestellten Bildern 16 Medaillen errang, erhielt Deutschland bei nur 145 ausgestellten Werken deren 9. Die neun auf diese Weise von der internationalen Jury preisgekrönten deutschen Maler waren, wie amerikanische Blätter gemeldet, die Herren: A. Achenbach, Hiddemann, Lasch, Meißner, Poschinger, G. Richter, Seibels, Steffeck, Wagner. Wenn einige Berichte einen zehnten Deutschen nennen, welcher den Preis erhalten, so liegt das daran, daß es zweifelhaft schien, ob ein Künstler Namens Hertzel zu den Deutschen oder zu den Amerikanern gezählt werden müsse. Aber dies nur nebenbei! Genug, die Kommission schloß ihre Sitzungen, reichte ihre Berichte ein und erklärte sich für aufgelöst. Freilich wurde ihr mitgetheilt, daß sie noch nicht formell entlassen werden könne. Aber zur Beurtheilung der folgenden Vorgänge kann dieser Umstand nicht herangezogen werden, weil die alte Kommission doch auf keinen Fall ihre eigenen Beschlüsse annullirt haben würde. Deshalb verließen auch einige der Preisrichter Philadelphia; und der Eng-

länder, der Franzose und der Italiener kehrten nach Europa zurück.

Die Agitation wegen der wirklich oder vermeintlich zu geringen Anzahl der prämiirten Gemälde dauerte aber fort, und der Vorsitzende der gesammten Kunstgruppe, Herr Claghorn, ließ sich schließlich bewegen, die Jury nochmals einzuberufen. Außer einem der Amerikaner fand sich aber nur der Vertreter der Niederlande bereit, die in aller Form erledigte Angelegenheit von Neuem in Erwägung zu ziehen. Die Vertreter Oesterreichs, Englands, Frankreichs und Italiens waren eben nicht mehr in Amerika, und die Vertreter Deutschlands und Spaniens weigerten sich auf's Entschiedenste an den erneuten Berathungen Theil zu nehmen. Wenn sie eine derartige Wiederaufnahme einer formell zum Abschluß gebrachten Sache schon an sich für unthunlich hielten, so erschien es ihnen vollends unmöglich, sich hinter dem Rücken ihrer bereits abgereisten Kollegen an einem solchen Vorgehen zu betheiligen. Hrn. Schlesinger erschien das, wie uns, ganz selbstverständlich. Mit seiner Ansicht früher in der Minorität geblieben, konnte er ihr unmöglich nachträglich durch eine Hinterthür Geltung zu verschaffen suchen. Er gab daher eine Erklärung zu Protokoll, die in deutscher Uebersetzung folgendermaßen lautet:

> „Obgleich ich meine Uebereinstimmung mit den Ansichten der jetzt gegenwärtigen Mitglieder des Komité's aussprechen möchte, welche die Anzahl der für Oelgemälde vorgeschlagenen Medaillen für viel zu gering halten, so halte ich mich doch nicht für berechtigt, irgend welche weiteren Auszeichnungen vorzuschlagen, in Erwägung der Thatsachen: daß ich Mitglied des Subkomité's war, welches jene Auszeichnungen beschlossen, daß dieses Komité beschlossen hat, seine Arbeiten für endgiltig beendet zu erklären, und daß alle Mitglieder jenes Komité's mit Ausnahme des Grafen Donaldio (des spanischen Preisrichters) und meiner selbst abwesend sind."

Es muß dazu bemerkt werden, daß einer der amerikanischen Richter und der Niederländer verhindert gewesen waren, den Berathungen der ersten, eigentlichen Jury beizuwohnen. Und trotzdem bildete jetzt dieser Niederländer allein mit jenem Amerikaner und Herrn Claghorn, welcher dem Subkomité zur Beurtheilung der Gemälde nicht angehört hatte, ein neues Komité, und diese Herren brachten jetzt zu den bereits verliehenen 85 Medaillen noch 121 fernere in Vorschlag. Wem dieses Verfahren zu Gute kam, liegt bei der Nationalität der nunmehrigen alleinigen Richter auf der Hand. Oder nein! Die Zungen würden schon für recht boshaft gehalten worden sein, welche ein solches Resultat hätten voraussagen wollen, wie es sich wirklich ergab. Während nur Italien, Schweden und Norwegen bei der neuen Vertheilung ganz leer ausgingen, und die meisten übrigen Länder etwas mehr (nur England und Spanien weniger) als die gleiche Anzahl von Preisen, die sie bereits besaßen, hinzuerhielten, erhielt Amerika mehr als die doppelte Anzahl seiner bisherigen Preise zu diesen hinzu. Die Anzahl der belgischen Preise aber versiebenfachte sich, diejenige der holländischen verfünffachte sich beinahe: Amerika hatte früher 13 besessen, jetzt erhielt es 41; Belgien hatte früher nur 2 erhalten, jetzt bekam es 15; Holland stieg von 7 auf 31.

Eines weiteren Kommentars bedarf der ganze Vorfall kaum. Möglicherweise ist die zweite Vertheilung eine gerechtere gewesen, als die erste. Darum handelt es sich gar nicht. Jedenfalls ist es eine Thatsache, daß die Mehrzahl der Preise für Gemälde gegen den Willen der Männer ertheilt ist, die man aus allen Ländern Europas zusammenberufen, um als Preisrichter zu fungiren. Und diese Thatsache, dächten wir, spräche für sich selbst. Nichts liegt uns ferner, als irgend welche Folgerungen in Betreff dieser oder jener Künstler oder Kunstwerke aus ihr zu ziehen. Interessant ist sie vor allen Dingen zur Illustrirung der Geschichte der Weltausstellungen.*) K. W.

Die akademische Kunstausstellung in Berlin.

VII.

Das Genre im engeren Sinne tritt quantitativ wie immer stark in den Vordergrund, aber qualitativ sehr zurück. Sieht man von den epochemachenden Malereien Gussow's, dem Knaus'schen Kabinetsstücke und den bereits besprochenen Bildern Defregger's ab, so bleibt kaum das eine oder das andere übrig, welches ein paar Worte rechtfertigt. Die Berliner und Düsseldorfer Modemaler, denen es ab und zu einmal glückt, durch einen pikanten Stoff gelindes Aufsehen zu erregen, haben diesmal nichts zu Wege gebracht, obwohl sie so ziemlich alle vertreten sind. Fehlt ihnen ein fesselnder Stoff, der die Menge blendet, so zeigt sich ihre Hohlheit und ihre technische Mittelmäßigkeit ohne Schminke. Kraus, Kretzschmer, Paulsen, Lulvès, Knut Eckwall, Cretius, Dieffenbach, Sondermann, Sonderland, Nikutowski haben alle ausgestellt, aber nichts, was der Rede werth ist. Zu verwundern ist nur, wie ein Genremaler von der Manierirtheit eines Dieffenbach in die Nationalgalerie einschlüpfen konnte! Bedauerlich ist der Rückgang des liebenswürdigen

*) In der Wiener Künstlergenossenschaft, deren Abgesandter, Herr Costenoble, ebenfalls Amerika bereits verlassen hatte, als die zweite Preisvertheilung in Scene ging, wurde kürzlich ein energischer Protest gegen den unerhörten Vorgang beschlossen. A. d. Red.

und talentvollen Märchenmalers Tschautsch, dem der Aufenthalt in Rom sehr verderblich geworden ist. Zwei ausgestellte Bilder, „Undine" und „Die wilde Jagd", wetteifern in Rohheit und Geschmacklosigkeit des Kolorits. Auch E. Grützner's Stern scheint im Verbleichen zu sein. Seine Klosterbrauerei, ein Gemälde von seltener Breite und bei Grützner ungewöhnlich reicher Figurenzahl, sieht aus, als hätte der Maler ein Dutzend seiner früheren Mönchskarikaturen ausgeplündert und die Spolien hier vereinigt. Auch ist die Farbe auffallend stumpf und trocken. Stryowski in Danzig, ein Specialist für polnische Juden, ist aus seinem gesunden, kräftigen Kolorit in eine unruhige Buntheit mit stark provinzialem Bilderbogengeschmack hineingerathen. Von dem alten Jordan, dem Düsseldorfer Matrosenmaler, ist ein Bild aus dem normannischen Fischerleben vorhanden, welches noch so ziemlich auf dem Niveau steht, welches er seit etwa zwanzig Jahren behauptet.

Sehr erfreulich präsentirt sich die Gruppe der Münchener Kleinmaler. Die kostümirten sind durch Diez, Breling und Chelminsky vertreten. Diez fängt an, auf Kosten der malerischen Gesammtwirkung die Zeichnung und Form allzu sehr zu vernachlässigen. Die beiden Schnapphähne, die einen beleibten Wanderer auf der Haide in der Dämmerung abgefaßt haben und mit ihm durch das Gestrüpp reiten, sind flüchtig hingewischt und ihr unglückliches Opfer ist eine formlose Masse, der sich nichts absehen läßt. Sein direktes Widerspiel ist der zierliche Breling, der seine Miniaturfigürchen wie emaillirt auf den in Diez'scher Manier schummrig behandelten Grund setzt. Die Wirkung dieses zwar gesuchten, aber originellen Kontrastes ist frappant. Zwischen ihm und Diez steht Chelminsky, der die Figuren und ihre landschaftliche Umgebung ziemlich gleichmäßig behandelt. Anton Seitz bewegt sich auf seinen anmuthigen, an hübschen Lichteffekten reichen Miniaturbildern in der Sphäre der Kleinbürger und Bauern. Eine feine Charakteristik paart sich da mit einem liebenswürdigen Humor, der diese niedlichen Kleinigkeiten sehr anziehend macht. Von den Berliner Meissonier's kann man nicht gleich Vortheilhaftes sagen. Ehrentraut macht sich die Sache gar zu leicht. Immer eine Figur, ein Landsknecht oder ein ähnlicher bunter Geselle in einem „historischen Interieur", das wird auf die Dauer langweilig, zumal die Malweise Ehrentraut's ziemlich roh ist. Feiner, aber, wenn möglich, noch mit weniger Geist, malt Arons. Fritz Werner, der talentvollste und erfolgreichste unter den Nachahmern Meissonier's, hat sich zu einem größeren Bilde verstiegen, das großes und gerechtfertigtes Aufsehen erregt hat. Am Fuße der Schloßterrasse von Sanssouci steht ein halbes Dutzend Gardisten des großen Friedrich wie die Orgelflöten hinter einem Gitter. Auf der anderen Seite des Gitters haben sich ein paar Kindermädchen eingefunden, die sich von den martialisch aufgeputzten Kriegern den Hof machen lassen. Einer der Gesellen hat einen Witz gemacht, und nun grinst die ganze Gesellschaft wie auf Kommando kräftig drauf los. Es ist dies vielleicht das einzige echt humoristische Bild der ganzen Ausstellung. Der verschiedenartige Ausdruck in den Gesichtern der Lachenden ist mit erstaunlicher Virtuosität variirt, die Figuren sind kräftig modellirt und das Kolorit, wenn auch kalt so doch ebenfalls kräftig und gesund.

Der Humor kommt höchstens noch einmal auf einem hübschen Bilde des Weimaraners Zimmer zu Wort: ein Sonntagsvergnügen auf dem Lande, d. h. eine aus einer großen Anzahl brillanter Bauerntypen zusammengesetzte Gesellschaft von Kegelschiebern, auf deren Gesichtern sich in den mannigfaltigsten und ergötzlichsten Variationen die Wirkung eines schlechten Schubes abspiegelt, den einer der Spieler eben gethan. Das Sujet ist demnach in dieser Beziehung mit dem des Werner'schen Bildes verwandt. Zimmer huldigt der in Weimar üblichen Malweise, welche sich vorzugsweise in giftigen Farben bewegt, nicht in dem Maße, wie das Gros der übrigen Weimaraner. Ich werde auf diese üble Manier noch bei Besprechung der Landschaften zurückkommen. Auch Pilz in Weimar hat mit seinem „Turnunterricht auf dem Lande" einen glücklichen Griff gethan. Das vielberufene Bild des Belgiers Struys — zwei Jesuiten entreißen einem Sterbenden ein Testament zu Gunsten ihres Ordens — hat in der ultramontanen Heimat des Autors Sensation erregt; in Berlin hat man diesem widerlichen Naturalismus gegenüber vorwiegend das Gefühl des Ekels empfunden. Der Sterbende sieht aus, als hätte er Jahre lang im Grabe gelegen, und seine Peiniger sind keine Menschen, sondern, wie sie der Maler auch bezeichnet, „Raubvögel" mit krummen Schnäbeln und Krallen. Struys lehrt an Gussow's Stelle in Weimar. Ein zweites Bild von seiner Hand hat die Jury — und zwar mit vollem Recht — aus Sittlichkeitsrücksichten nicht für ausstellungsfähig erachtet.

Von Münchener Malern sind hervorzuheben: M. Schmid, dessen längst bekannter und besprochener „Herrgottshändler" erst jetzt zu uns gelangt ist, Echtler (Brunnenscene in Venedig), Kurzbauer (Wahlbesprechung) und Weiser (Volkstheater im vorigen Jahrhundert). Carl Hoff in Düsseldorf wäre durch ein älteres Bild, „Rast vor der Haideschenke", das aus dem Kunsthandel nicht herauskommen will, nur sehr mäßig vertreten, wenn nicht sein bestes Bild, die Taufe des Nachgeborenen, auf Befehl des Kaisers aus der Nationalgalerie noch nachträglich der Ausstellung einverleibt worden wäre. Die Meeresidylle von Böcklin, die auch keinen Käufer zu finden scheint, ist schon wiederholt an dieser Stelle besprochen worden.

Wir wenden uns jetzt zu den beiden Spitzen der

Genremalerei, zu Knaus und Gussow, zwei entschiedenen Naturalisten, die doch auf verschiedenen Wegen ihre Ziele zu erreichen suchen. Knaus ist der vornehmere von beiden. Er tritt der Natur nicht so naiv gegenüber wie Gussow, der bei weitem energischer und rücksichtsloser ist und demgemäß auch eine größere Wirkung erzielt. Die Wirkung eines Knaus'schen Bildes ist freilich eine nachhaltigere, weil Knaus in seinen Bildern mehr Geist offenbart hat, als es Gussow bisher gethan, beziehungsweise hat thun können, weil die beschränkteren Sujets seiner Gemälde nur eine rein äußerliche Charakteristik zuließen. Ueberdies mag es wohl in der Absicht Gussow's gelegen haben, durch Entfaltung seiner kolossalen Virtuosität mit einem Schlage zu zeigen, was er kann. Diese Absicht hat er nun in einem Genrebilde mit lebensgroßen Figuren — ein alter Bauer, eine alte Frau und zwei junge kräftige Dirnen — so vollkommen ausgeführt, daß man zunächst unumwunden erklären muß: dergleichen ist in Berlin noch niemals gemalt und auch noch niemals gesehen worden! Mehr noch: noch niemals ist ein Künstler den Aeußerlichkeiten der Natur so nahe gekommen wie Gussow! Mag man seine Malweise in ihrer erfolgreichen Konkurrenz mit der Natur auch spöttisch Farbenphotographie nennen, mag man sogar vom idealen Standpunkt herab Gussow's Bestrebungen in Bausch und Bogen verurtheilen, so viel steht fest, daß Gussow ein koloristisches Talent ersten Ranges ist, das in seiner Einseitigkeit zur Zeit in Deutschland schwerlich seines Gleichen findet. Einseitig sind die koloristischen Bestrebungen Gussow's deswegen zu nennen, weil er sich ausschließlich auf kalte Töne beschränkt. Neben ihm ist das Knaus'sche Kolorit tief und glühend. Trotz seines energischen Naturalismus ist bei Gussow noch keine Spur von Manierirtheit zu bemerken, während sein Nachfolger in Weimar, Struys, mit vollen Segeln in einer widerlichen Manier herumsteuert. Daß Gussow auch Sinn für ideale Schönheit hat, beweist sein zweites Bild, „Verlorenes Glück" genannt. Eine junge Frau in Trauergewändern sitzt mit einem heiter lächelnden Kinde im Arm in tiefer, thränenloser Trauer um den verlorenen Gatten, in dumpfem Schmerze vor sich hinstarrend. Der Kopf des jungen Weibes ist von ungewöhnlicher Schönheit, ohne Phrase, ohne an landläufige Schablonen zu erinnern. Weniger gelungen ist das Kind, in dessen Angesicht einige stark aufgesetzte, weiße Lichter stören. Das dritte Bild Gussow's — ein alter Trunkenbold mit Kupfernase inspicirt seine Blumen am Fenster — will ich gern preisgeben, obwohl auch hier einige Einzelheiten, wie die zerbrochenen Kacheln an der Fensterbrüstung, unsere Bewunderung herausfordern. Die Bilder des genialen Meisters geben uns zunächst die Gewißheit, daß für die Berliner Akademie keine bessere Wahl getroffen werden konnte. Die Akademieschüler sollen in erster Linie malen können, und das kann sie keiner besser lehren als Gussow.

Nächst und neben ihm freilich auch Knaus, in dessen Atelier sich selbst ältere Maler wie Breitbach die Unterweisung des Meisters zu Nutze machen. Ein Bild des letztgenannten — badende Kinder im Dorfteich — zeigt deutlich den Einfluß, vielleicht auch hie und da die nachhelfende Hand des berühmten Genremalers. Wie seine bereits besprochene Madonna hat auch seine „Wirthshausscene" — ein zum Spielen verleiteter armseliger Bauer wird aus der Mitte seiner Kumpane durch seine Frau und seine Kinder vom Würfelspiele geholt — viele Bewunderer gefunden. Ich kann mich der Schaar der letzteren nicht unbedingt anschließen, weil ich Spuren einer Manierirtheit auf dem Bilde entdeckt habe, die mir den reinen Genuß trüben. Die Manierirtheit zeigt sich vorzugsweise in dem Inkarnat der Gesichter. Da haben wir drei immer wiederkehrende Töne: erstlich einen rosenrothen, der die Jugend und die Gesundheit charakterisiren soll, zweitens einen graublauen für die Kranken und Elenden und drittens einen lederfarbenen für die schlechten Gesellen, die auf dem in Rede stehenden Bilde die Verführer sind. Noch auffälliger als diese Manierirtheit der Farbe ist die Manierirtheit in der Zeichnung, die auf fünf ebenfalls ausgestellten Kreidezeichnungen (Porträts) nachweisbar ist. Die Haare sind auffallend konventionell gezeichnet, die Mundwinkel merkwürdig zusammengekniffen und abwärts gezogen — alle diese Kleinigkeiten weisen darauf hin, daß Knaus die Natur nicht mehr mit derselben Unbefangenheit und Naivetät betrachtet als in jener goldenen Zeit, da er Trumpf auf Trumpf ausspielte. Diese Betrachtungen beabsichtigen keineswegs den Ruhm des genialen Meisters zu verkleinern, sie sollen nur eine bescheidene Mahnung für den Künstler sein, sich seiner alten, frischen, fröhlichen Freiheit zu erinnern und die konventionellen Fesseln abzuwerfen. Im Uebrigen ist das Genrebild reich an interessanten Zügen. Die gelungenste Figur ist ohne Zweifel der verwachsene Geselle am Tischende, welcher der eintretenden Frau lachend ein Willkommen bietet.

Der Weimaraner Günther, der jetzt in Königsberg als Lehrer wirkt, hat drei gute Genrebilder ausgestellt, die in Farbe und Charakteristik an Knaus erinnern. Auch der Berliner Dielitz ist noch zu erwähnen, der ebenfalls über ein gediegenes und solides, stellenweise glänzendes Kolorit verfügt.

Von Ausländern ist nur der Mailänder Pagliano zu nennen, schon deswegen, weil man ihm, vermuthlich aus Kourtoisie, die kleine goldene Medaille verliehen hat. Ein Oelgemälde von seiner Hand ist flau gemalt und nichtssagend. Hingegen sind zwei Aquarelle — Intérieurs mit Figuren in Rococokostümen — sauber und zierlich und einer kleinen Aufmunterung werth. A. R.

Kunstliteratur.

Lucae und Junker, Das Skelet eines Mannes in statischen und mechanischen Verhältnissen nach graphischen Aufrissen in halber Größe. Frankfurt am Main, Christian Winter. 1876. 4. 8 S. 1 Tafel in Lithographie.

Dem Künstler, der immer und immer wieder bei der Natur in die Schule gehen muß, ist wenig gedient, wenn ihn der Wegweiser nicht zur Natur selbst, sondern zu einer schematischen Darstellung führt, die nirgends so existirt und die also gerade die thatsächlichen Verhältnisse nicht giebt. Lucae, der Anatom, und Junker, der Maler, haben sich daher in dem vorliegenden Werkchen vereinigt, um dem Künstler Belehrung und Anschauung eines thatsächlichen Verhältnisses zu geben, bei welchem dann der Künstler innerhalb gewisser Grenzen selbst ab und zu geben kann, um aus dem Gegebenen das für seinen Fall Wünschenswerthe zu erkennen. Die Tafel giebt in halber natürlicher Größe das ruhig stehend aufgefaßte Skelet eines Mannes in Vorder-, Rücken- und Seitenansicht und ist darauf berechnet, an der Wand aufgehängt zu werden. Die Messung der Proportionen ist eine höchst einfache, von der bisherigen sich unterscheidende, und bewährt sich in der schlagendsten Weise. Neben den Proportionen ist besondere Rücksicht auf die Lagerung der Axen genommen, welche überall bezeichnet und in ihrer Richtung charakterisirt worden sind. Die Zeichnung ist auf dem Wege der orthogonalen Projektion ausgeführt worden und zwar mit dem Geschick, welches Junker schon öfter auf dem Gebiete der anatomischen Zeichnung bewiesen hat. Die Erklärungen geben in knapper und klarer Fassung das für das Verständniß Nothwendige, so daß diese Arbeit in der Hand des denkenden Künstlers ein treffliches Rüstzeug werden kann. V. V.

Kunstgeschichtliches.

Ausgrabungen in Argos. Dr. Schliemann fand bei der Fortsetzung seiner Nachforschungen in den alten Gräbern eine ganze Anzahl rein goldener Gegenstände von vortrefflicher Arbeit, u. A. einen Helm, zwei Diademe, einen breiten Frauenkamm, eine Brustplatte, drei Masken, sechs Vasen, zwei Spangen, zwei Ringe, drei Broschen, eine zahllose Menge von Knöpfen, Blättchen und anderen kleinen Schmucksachen, ferner drei große Gürtel, eine Silbervase, einen in Blei gegossenen Hirsch, nebst einer Masse von Schwertern, Dolchen, Streitäxten und Schlachtschwertern, alle von Bronze, sowie endlich 25 Feilen mit Feuersteinspitzen.

Auf der Insel Cypern ist ein bedeutender antiquarischer Fund gemacht worden. Auf der Südküste der Insel bei Kurnim hat man bei Nachgrabungen in dort befindlichen Ruinen vier Todtenkammern aufgedeckt, welche eine Menge durch ihr Alterthum und ihren Metallwerth ausgezeichnete Geräthe enthielten. In der ersten Kammer fand man 550 Gegenstände, Ringe, Halsbänder, Cameen ꝛc., in der zweiten 280 Gegenstände von Silber, in der dritten Vasen von Thon und Alabaster, in der vierten mehr als 500 Geräthe von Bronze und Kupfer. Dieselben sind sämmtlich, nebst den übrigen Sammlungen des Besitzers, des Generals von Cesnola, für 66,000 Dollars in Gold an das Metropolitan-Art-Museum im Central-Park in New-York verkauft worden. Man behauptet, daß die goldenen Gegenstände allein einen Werth von 300,000 Frcs. haben.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. Stuttgart. Die beiden hiesigen Kunstausstellungen brachten in letzter Zeit viele neue Bilder. Sowohl im Lokal des „Württembergischen Kunstvereins", wo in der Regel nicht viel Interessantes zu sehen ist, wie bei den Herren Herdtle und Peters, in deren Räumen stets mehr Neues geboten wird, befanden sich höchst schätzbare Werke. So muß in Ersterem besonders das große Gemälde von Prof. Jäger in Nürnberg hervorgehoben werden, welches in schöner Komposition Schön Rothtraut mit dem jungen Königssohn nach Mörike's bekanntem Gedicht darstellt. Zeichnung und Farbe sind in Figuren und Landschaft gleich lobenswerth, und der Gesammteindruck des ansprechenden Werks ist überaus befriedigend. Das Gleiche kann man von einer großen weiblichen Figur Canon's nicht sagen, obgleich sich darin der virtuose Künstler keineswegs verleugnet. Aber mehr Studie als Bild, vermag die Fischerin kein tieferes Interesse wachzurufen. Dagegen sind zwei allegorische Kindergestalten auf Goldgrund, „Sommer" und „Herbst" personifizirend, von L. Baumgärtner frisch und wirkungsvoll kolorirt und als Wandschmuck eines Salons sehr geeignet. B. Nordenberg in Düsseldorf brachte eine Scene seiner norwegischen Heimath zur Anschauung, während Bensa uns mit mehreren kleinen, höchst charakteristischen Bildern nach Ungarn versetzt. Breit und energisch behandelt, machten die „Kühe im Hohlweg" von Baisch einen sehr vortheilhaften Eindruck, der auch zwei kämpfenden Stieren von Boulard nachgerühmt werden kann. Büttner in München lieferte zwei Jagdscenen aus der Roccocozeit, fein im Ton und höchst anziehend. H. Brunner's „Andacht am See", Richter's „Mädchen mit Schmetterling" und Burger's „Kramladen" dürften ebenfalls auf genauere Beachtung Anspruch erheben. Kornbeck erfreute durch eine große Landschaft deutschen Charakters von guter Zeichnung und wohlabgerundeter Komposition, und Wiedmann's „Mondnacht" brachte eine schöne, malerische Wirkung hervor. Böscher's „Kastell im Vinschgau" und Heinel's hübsche „Gebirgsmühle" sind gleichfalls noch mit Anerkennung namhaft zu machen, sowie ein reizendes Fruchtstück des Barons von König u. A. Gauermann, Göbel, Pettenkofen u. A. glänzten durch treffliche Aquarelle und Zeichnungen, die in mehrfacher Hinsicht Interesse einflößten. — Bei Herdtle und Peters war es namentlich eine ganze Reihe vorzüglicher Gemälde von französischen und spanischen Malern, denen sich mit Recht die allseitige Aufmerksamkeit zuwandte. Von den deutschen Künstlern hatten einige Düsseldorfer schöne Landschaften eingesandt, wie Lüdecke sein großes aufsteigendes Gewitter, Albert Arnz den Tritonenbrunnen auf der Piazza Navona in Rom, eins seiner besten Bilder, und Th. Schütz einen poetischen „Frühling in Schwaben". Unter den Münchenern zeichnete sich Willroider mit zwei großen Landschaften vortheilhaft aus. Aeußerst anziehend war auch der fein gestimmte „Abend auf dem Chiemsee" von Wopfner, worin Landschaft und Figuren in schönster Harmonie zusammenwirkten, um einen günstigen Eindruck hervorzubringen. Auch Boshart's „Motiv vom Chiemsee" hatte viel Gutes, wogegen Keller's Bild, „Im Vertrauen", doch in der Komposition allzu sehr an Ramberg's treffliche „Begegnung auf dem See" erinnert, ohne dieselbe in Feinheit der Zeichnung und Gediegenheit der Durchführung zu erreichen. Sehr frisch und anziehend waren ein Genrebild und ein weiblicher Studienkopf von R. Epp. Auch die „Freistunde in der Schule" von Heyn bot in Zeichnung und Charakterisirung lobenswerthe Eigenschaften, die in der malerischen Behandlung nicht ganz so rühmlich hervortraten. Häußler's „Vorposten vor Paris" waren in der landschaftlichen Stimmung höchst wirkungsvoll, dagegen litten die Figuren an einer zu oberflächlichen Zeichnung und Durchbildung. Gnauth, der bewährte Stuttgarter Architekt, welcher sich in München der Malerei zugewandt und jüngst als Kreling's Nachfolger zum Direktor der Kunstschule in Nürnberg ernannt wurde, brachte zwei schöne Architekturbilder zur Anschauung, ein Kirchen-Interieur und ein „Motiv aus dem Schloß zu Schleißheim" und bewies

damit, daß er auch als Maler zu den bevorzugtern Talenten gehört. Die „Dame im Park" von Schwenzinger in Wien konnte uns in keiner Weise befriedigen, da die Haltung derselben geradezu unschön war, und die sonstigen Eigenschaften des kleinen Bildes durch die Nachbarschaft der vielen französischen Kabinetsstücke gar sehr verdunkelt wurden. Grund in Baden-Baden stellte eine Gruppe badender Mädchen aus, schön gezeichnet und in seiner bekannten eleganten Manier kolorirt. Das Bild fand namentlich im Publikum großen Beifall. Sommer in Altona bot eine gute nordamerikanische Landschaft und Mosengel in Hamburg ein tüchtiges Alpenmotiv. W. Pfeiffer's sonnige Landschaft mit reicher Pferdestaffage ließ eine gesunde und frische Darstellungsgabe erkennen, während Hansch's „Winter in Salzburg" Luft und Stadt nicht recht in Harmonie gebracht zeigte. Von den Stuttgarter Künstlern lieferten R. Heck, Gottlieb Fischer und L. Horst sehr gute Bildnisse, Riedmüller eine hübsche Landschaft, „Schloß Tauffert in Tirol", und Haug ein mittelalterliches Genrebild, „Ausgang aus der Kirche", das von Talent zeugte. Treffliche Zeichnungen und Aquarellstudien nach der Natur stellte R. Peters aus. Auch die sorgfältig behandelten Zeichnungen von Nestel und die geschickt aquarellirten Ansichten von Stuttgart von Belhouse verdienen anerkennend genannt zu werden. Eine Porträtbüste von Güldenstein, das fein gearbeitete Marmorrelief des alten Professors von Wagner, des langjährigen Leiters der hiesigen Bildhauerschule, andere Reliefs von Schwenzer und Pelargus u. A. vervollständigten die Vielseitigkeit der Ausstellung auch nach der Seite der Plastik, und das geschmackvolle und vorzüglich ausgeführte Schmuckkästchen für die Königin der Niederlande von Nisle darf als ein Meisterwerk der Holzschnitzerei bezeichnet werden. — Während sich somit der Besuch der permanenten Ausstellungen zu einem wirklich lohnenden gestaltete, war durch die anerkennenswerthen Bemühungen des Professors von Rustige auch im Festsaal des Museums der bildenden Kunst eine Ausstellung zu Stande gekommen, die hohe Beachtung verdiente. Sie enthielt hervorragende Werke von Makart, Gabriel Max, Fr. Kaulbach, Zimmermann, Kotsch u. A., sowie höchst interessante Skizzen aus dem letzten Feldzug von Lang in München und erfreute sich anerkennender Theilnahme. Da die Bilder bereits mehrfach in diesen Blättern besprochen worden sind, so brauchen wir jetzt nicht näher darauf zurückzukommen.

Vermischte Nachrichten.

B. **Professor Albert Baur** hat seine Stelle als Lehrer der großherzoglichen Kunstschule in Weimar aufgegeben und ist nach seinem früheren Wohnort Düsseldorf zurückgekehrt, wohin ihm einige seiner Schüler gefolgt sind. Von seinen neusten Arbeiten ist ein Bildniß des bekannten Architekten, Professors August Rincklake zu erwähnen, welches schon deshalb Aufmerksamkeit erregt, weil es den begabten Künstler auf einem bisher von ihm nur wenig gepflegten Gebiete, der Porträtmalerei, zeigt.

R. B. **A. F. Butsch** in **Augsburg** besitzt eine sehr werthvolle, reiche Sammlung (etwa 800 Blätter) von alten, gedruckten Ornamenten in Holzschnitt, welche für innere Ausstattung von Büchern gedient haben, also Titelblätter, Initialen, Drucker- und Verlegerzeichen und Aehnliches, und zwar sind es Erzeugnisse der berühmtesten Buchdruckereien in Italien, Deutschland, Frankreich, den Niederlanden und der Schweiz. — Eine Facsimile-Publikation (wenigstens in einer Auswahl des Besten) dieser oft sehr schönen, immer lehrreichen und von unsern heutigen Verlegern nicht genug zu studirenden Ornamente wäre sehr zu wünschen, denn die moderne Bücherausstattung bleibt — so Vortreffliches auf diesem Gebiete auch schon geleistet worden ist — im Allgemeinen hinter jener des 15. und 16. Jahrhunderts noch weit zurück. — Zunächst ist diese Sammlung auch kunsthistorisch von Wichtigkeit und von mannigfaltigem Interesse.

R. **Antonelli's Kunstsammlung.** Wie die „Libertà" berichtet, hat Antonelli seine reiche Sammlung von Edelsteinen und Kunstgegenständen theils dem vatikanischen Museum, theils der vatikanischen Bibliothek vermacht. Diese Sammlung umfaßt zunächst eine bedeutende Anzahl von geschnittenen und anderen werthvollen Edelsteinen. Darunter sind viele Fingerringe, meist Geschenke von fürstlichen Personen, wie ein Ring, welchen der Kardinal von der Kaiserin von Rußland erhielt und der, aus einem großen gelben Brillanten bestehend, in Form eines Kardinalshutes gefaßt ist, dessen Quasten den Reifen bilden. Ein zweiter Ring trägt einen ungewöhnlich großen Saphir und ist ein Geschenk der Republik Costarica; ein dritter einen seltenen schwarzen Diamanten. Weiter hinterließ der Kardinal eine umfangreiche Sammlung von Bernsteinarbeiten aus dem 16. Jahrhundert, viele schön gefaßte Gegenstände verschiedenster Art aus Bergkrystall, viele getriebene Arbeiten, darunter zwei große, etwa 80 Cm. hohe Vasen, vordem der Familie Albani gehörig, viele ungefaßte Edelsteine und Gemmen, ferner zahlreiche Oel- und Aquarellbilder und eine Anzahl Miniaturien von theilweise außerordentlichem Werthe. Uebrigens ließ sich der verstorbene Kardinal bei seinem Sammeln nicht gerade von feinem künstlerischen Sinne leiten, war vielmehr ein Sammler in der gewöhnlichen Bedeutung des Wortes und verstand sich auch nicht darauf, seine Sammlung in angemessener Weise zu ordnen. Werden diese Gegenstände wirklich den Sammlungen des Vatikans einverleibt, dann werden sie wohl auch dem Publikum zugänglich werden, was sehr wünschenswerth erscheint.

R. B. **Prenzlau.** Ende Oktober d. J. wurden hier auf dem Markte, gelegentlich einer Aufgrabung zum Legen der Fundamente für ein Kriegerdenkmal, mehrere größere Fragmente von der früher an derselben Stelle stehenden, kolossalen Rolandstatue aus Stein gefunden. Alte Nachrichten besagen, daß diese Statue im Jahre 1496 renovirt, im Jahre 1737 aber durch einen Sturm umgeworfen und zerbrochen worden sei. Das Schwert und ein Arm wurden auf dem Rathhause aufbewahrt, die übrigen Reste aber im Jahre 1743 vergraben. Bürgermeister und Bauinspektor haben großes Interesse an dem Funde und beabsichtigen dieses ehrwürdige Symbol der städtischen Selbständigkeit wieder aufstellen zu lassen.

R. B. **J. A. Klein's Nachlaß.** Zur Ergänzung und Berichtigung der Notiz über den Verbleib der Arbeiten des Malers und trefflichen Radirers J. A. Klein in Band XI, Nr. 17 dieser Blätter diene zur Nachricht, daß gelegentlich der von dem Kunsthändler Aumüller in München am 2. Okt. d. J. veranstalteten Versteigerung des künstlerischen Nachlasses des Meisters, mehr als 250 Blatt Zeichnungen, meist Studien aus Skizzenbüchern, für die (jetzt im Germanischen Museum aufgestellte) Kunstsammlung der Stadt Nürnberg erworben worden sind. Diese Zeichnungen gehören den verschiedensten Gebieten der reichen künstlerischen Thätigkeit des Meisters an: Architekturen, Landschaften, Soldaten, italienische Aufnahmen, Kostüme, Thiere u. s. w. Alle sind, wenn zuweilen auch nur Pausen und oft nicht vollendet, mit der größten Sorgfalt und Liebe gezeichnet und von durchaus zuverlässiger Treue, daher oft auch von großem kulturhistorischen Werthe. Eine große Anzahl solcher Zeichnungen kaufte auf jener Auktion (für wen?) auch der Kunsthändler Koppenrath in München. — Das germanische Museum erwarb in der neusten Zeit von einem Kunstfreunde in Nürnberg eine ganze Sammlung ähnlicher Klein'scher Zeichnungen, bestehend aus 167 Blatt, welche auch noch in der Beziehung von Interesse ist, als sie, aus allen Jahrgängen (1806—70) stammend, die ganze künstlerische Entwickelung des Meisters darlegt. — Die am oben angeführten Orte erwähnte G. Arnold'sche Sammlung Klein'scher Zeichnungen ist unterdeß in andern Besitz übergegangen.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Kunstgeschichtliche Werke.

Becker, Ferd. Die Wand- und Deckengemälde der römischen Katakomben. Ein Beitrag zur Kenntniss derselben mit besonderer Berücksichtigung der Forschungen de Rossi's den Freunden des christlichen Alterthums mitgetheilt. Mit vielen Holzschnitten und einer Photolithographie. (60 S.) gr. Lex. 8⁰. Gera, Reisewitz. 2,50 M.

Charvet, E. L. G., Etudes sur les beaux-arts. Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques artistes. (VII. u. 91 S.) 8⁰. Mit Portr. Lyon, Vingtrinier.

Curtius, E., Die Plastik der Hellenen an Quellen und Brunnen. Mit 9 Holzschnitten. (33 S.) 4⁰. Berlin, Dümmler. 2 M.

Hauser, Alois, Styl-Lehre der architektonischen und kunstgewerblichen Formen. Im Auftrage des k. k. Ministeriums für Cultus und Unterricht verfasst. Band I. Styl-Lehre der architektonischen Formen des Alterthums. (V. u. 142 S.) gr. 8⁰. Mit 173 Original-Holzschnitten. Wien, Hölder. 2 M.

Hetsch, G. F., Anleitung zum Studium der Perspective und deren Anwendung. Nach der dritten dänischen Auflage deutsch bearbeitet von Dr. J. Scholz. Mit Holzschnitten und einer Tafel in Lithographie. (VII. u. 133 S.) 8⁰. Leipzig, T. O. Weigel. 3 Mk.

Inventaire générale des richesses d'art de la France. Ministère de l'instruction publique. Paris, Monuments réligieux. 1. Bd. 1. Lief. (142 S.) 8⁰. Paris, Plon. 2,40 M.

Leitschuh, Fr., Der gleichmässige Entwickelungsgang der griechischen und deutschen Kunst u. Literatur. (VII. u. 106 S.) 8⁰. Leipzig, T. O. Weigel. 2,40 Mk.

Madrazo. Catalogo de los cuadros de Museo del Prado de Madrid. (VI u. 440 S.) 8⁰. Madrid, Murillo. 3,20 Mk.

Otte, H., Archäologisches Wörterbuch zur Erklärung der in den Schriften über christliche Kunstalterthümer vorkommenden Kunstausdrücke. Deutsch, lateinisch, französisch und englisch. Zweite erweiterte Auflage, bearbeitet unter Mithilfe von Otto Fischer. Mit 285 Holzschnitten. (VIII. u. 488 S.) 8⁰. Leipzig, T. O. Weigel. 14 M.

Selbstbiographie des Malers Karl Blaas. 1815—1876. Herausgegeben von Adam Wolf. (XI. u. 256 S.) 8⁰. Wien, Gerold. 6 Mk.

Ulrici, Hermann, Abhandlungen zur Kunstgeschichte als angewandter Aesthetik. (V. u. 291 S.) gr. 8⁰. Leipzig, T. O. Weigel. 6 M.

Bilderwerke.

Chipiez, Ch., Histoire critique des origines et de la formation des ordres grecs. Avec nombreuses fig. et 32 pl. (VI. u. 389 S.) gr. 8⁰. Paris, Morel. 20 M.

Christmann, Fr., Kunstgewerbliches Musterbuch. Eine Sammlung von Darstellungen aus der Architektur, Skulptur, Malerei und den verschiedenen technischen Künsten und Kunstgewerken. In Farbendruck mit erläuterndem Text. Lief. 1—4. à 4 Blatt. 4⁰. Frankfurt, Dondorf. à 2 Mk.

Dürer's, A., Randzeichnungen aus dem Gebetbuche d. Kaisers Maximilian I. 45 Blätter. gr. 4⁰. München, Franz. In Carton. 40 Mk.

Freemann, Ed. A., Historical and architectural sketches, chiefly Italian. With twenty two illustrations from drawings by the author. (316 S.) 8⁰. London. 12,50 M.

Freiligrath, Ferd., Der alte Matrose. Nach d. Engl. von Coleridge. Illustr. v. G. Doré. (38 Holzschn. mit 12 Texts.). gr. Fol. Leipzig, Amelang. gebd. 50 M.

Gruner, Ludw., Vorbilder ornamentaler Kunst der italienischen Schulen des fünfzehnten bis Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts. Lief. 1. Die Intarsiaturen im Sanctuario di San Martino zu Alzano Maggiore. 7 Tafeln in Folio. Leipzig, Arnoldische Buchhandlung. 9 M.

Herdtle, E., Stilisirte Blumen aus allen Kunstepochen. Vorbilder für das Freihand- und Musterzeichnen. (21 lithogr. Tafeln.) Fol. Stuttgart, Wittwer. 10 Mk.

Künstler-Album, Deutsches. Mit Beiträgen lebender Künstler und Dichter. Neue Folge X. Bd. Text von Ed. Scherenberg. (12 lith. u. 9 chromolith. Bl. mit 112 ill. Texts.) Imp. 4⁰. Düsseldorf, Breidenbach & Baumann. 15 M.

Lüttich, E. v., Deutsche Minnesänger in Bild und Wort. Mit Text von H. Holland. 1. Lief. gr. Fol. Wien, Kaeser. 7,50 M.

Maynard, U., La sainte Vierge. Ouvrage illustré de 14 chromolithographies, 3 photogravures et deux-cents gravures sur bois. (XX u. 528 S.) 4⁰. Paris, Didot. 20 M.

Monumente des Mittelalters und der Renaissance aus dem sächsischen Erzgebirge, die Klosterkirche Zschillen, jetzt Wechselburg und die Rochlitzer Kunigunden-Kirche. Photographische Aufnahmen und Schnellpressen-Lichtdruck von Römmler & Jonas unter artistischer Leitung von C. Andreae. 50 Blatt. Fol. Dresden, Gilbers. 90 M.

Stieler, Karl, Bilder aus Elsass-Lothringen. Original-Zeichnungen von Robert Assmus. Band 1. Mit 62 Illustrationen in Holzschnitten. (III. u. 80 S) 4⁰. Stuttgart, Neff. 6,25 M.

Kupferstiche.

Eissenhardt, Joh., Die Städel'sche Galerie zu Frankfurt a/M. in ihren Meisterwerken älterer Malerei. 32 Radirungen. Text von Dr. Veit Valentin. 1. Hälfte. (16 Blatt). gr. 4⁰. Leipzig, Seemann. In Mappe. 24 M. 32 M. u. 50 M.

Liezen-Mayer, A., Faust. Eine Tragödie von J. W. v. Goethe. 1. Theil. Illustrirt in 50 Cartons. Mit Ornamenten v. R. Seitz. Ausgef. in Stahl- u. Kupferstichen. (In 12 Lief.) 1—3. Lief. (4 Stiche und 50 ill. Texts.) gr. Fol. München, Ströfer & Kirchner. à 9 M.

Tizian, L'amour sacré et l'amour profane. Gest. von Fr. Weber. Wien, Kaeser. 40 M.

Unger, W., Die k. k. Gemälde-Galerie in Wien in Radirungen. Mit erläut. illustr. Text von Prof Dr. C. v. Lützow. (ca. 25 Lief.) 1. Lief. (4 Bl. nebst 5 kl. rad. Bl. im Text.) gr. fol. Wien, Miethke. 24 M., 50 M. u. 80 M.

Photographien.

Die Ausgrabungen in Olympia. I. Uebersicht der Arbeiten und Funde vom Winter u. Frühjahr 1875 u. 76. Herausgeg. von E. Curtius, F. Adler u. G. Hirschfeld. (33 photogr. Bl. von Gebr. Romaïdis in Patras u. 20 Texts.) gr. Fol. Berlin, Wasmuth. In Mappe. 65 Mk.

Dohme, R., Das königl. Schloss in Berlin. (36 Bl. in Lichtdr., 4 Grundpläne und Durchschnitte in Farbendr.) Roy.-Fol. Leipzig, Seemann. 200 M.

Wandermappe. Ein Künstler- und Familienalbum. 36 Original-Handzeichnungen der neueren Schule in Feder u Blei, Kreide u. Kohle. I. Sammlung. 36 Bl. in Lichtdr m. 4 Bl. Text. München, Ackermann. In Mappe. 60 M

Zeitschriften.

L'Art. No. 101. 102.
Le premier maître de Baudry, von A. Bonnin. (Mit Abbild.) — Les camées et les pierres gravées. Histoire d'un art qui tombe, von E. Soldi. (Mit Abbild.) — L'architecture arabe au Caire, von Léon Hugonnet. (Mit Abbild.) — Jean Cousin, von P. Rioux-Maillou. — La maison de Louis Cornaro, surnommée Vita Sobria, à Padoue, von M. Pietro Estense Selvatico. (Mit Abbild.)

The Academy. No. 239. 240.
The society of british artists, von W. M. Rossetti. — N. Diaz, von Ph. Burty. — The Liphart sale of prints at Leipzig, von M. M. Heaton. — J. T. Wood, Discoveries at Ephesus, von P. Gardner. — A letter of Van Dyck. — Art sale.

Tidskrift för bildande Konst och Konstindustrie. Heft 4.
Hvar har man att söka ursprunget och orsaken till de stigande kurvorna å Parthenons alla horisontale linier, von L. Dietrichson. (Mit Abbild.) — Korrespondens från Köpenhamn, von Sigurd Müller. — En fransk kuustforsker i Kjöbnhavn, von Sigurd Müller.

Kunst und Gewerbe. No. 1.
Benvenuto Cellini, von O. v. Schorn. — Silbernes Uhrgehäus aus dem siebzehnten Jahrhundert (Mit Abbild.); Industrie-Ausstellung in Hamburg.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 11.
Urkundliche Beiträge zur Künstlergeschichte Schlesiens. II. Görlitz, von J. Baader.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. No. 135.
Die Pariser Weltausstellung und das österr. Museum. — Ein französisches Urtheil über die österreichische Kunstindustrie.

Inserate.

NEUE RADIRUNGEN VON N. MASSALOFF
MITGLIED DER KAISERLICHEN AKADEMIE ZU ST. PETERSBURG.

DIX EAUX-FORTES
D'APRÈS
REMBRANDT
PAR
N. MASSALOFF.

1. *Die Nachtwache.* Amsterdamer Museum. — 2. *Simsons Hochzeitsfest.* Dresdener Galerie. — 3. *Portrait Rembrandts.* Belvedere in Wien. — 4. *Jakob segnet Josephs Kinder.* Casseler Gallerie, wie die folgenden. — 5. *Saskia, Rembrandts erste Frau.* — 6. *Der Federschneider.* — 7. *Stadtregent in ganzer Figur.* — 8. *Junge Dame in reicher Kleidung.* — 9. *Der Mathematiker.* — 10. *Der Fahnenträger.*

Im Ganzen 115 Exemplare (wovon 15 Remarquedrucke) auf japanischem Papier.

Remarquedrucke. In Mappe. Imp. fol. M. 300.
Epreuves d'artiste. „ „ „ 150.

Die ungewöhnliche Begabung des talentvollen Radirers zur Wiedergabe der Gemälde Rembrandts im Geiste und mit den charakteristischen Mitteln des Meisters, ist bereits zur Zeit des Erscheinens seiner *Rembrandt de l'Ermitage Impérial de St.-Pétersbourg* allseitig anerkannt worden. Die vorliegende Sammlung, welche mehrere der berühmtesten Hauptwerke der grossen Europäischen Galerien umfasst, wird sicher den Kreis der Freunde und Verehrer des Künstlers noch bedeutend erweitern.

LEIPZIG. W. DRUGULIN.

Nöhring's Photographien,

direct nach den Originalen aufgenommen. (Vergl. Kunstchronik 1875, Sp. 91.)

Architektur aus deutschen, italienischen und belgischen Städten.
Plastik: Antiken in Florenz, Rom und Neapel. — Werke der Kleinkunst: Domschatz zu Aachen, Trier, Hildesheim; Museen in Kassel und Darmstadt.
Malerei: Galerien in Florenz, München (Pinakothek ä. M.), Kassel, Frankfurt a. M., Augsburg. — Memling's Werke in Brügge und Lübeck. — Handzeichnungen.

Grösse incl. Carton 48/56 Centim. — Preis pro Blatt 3 bis 4 M. — Ohne Carton erheblich billiger.

Kataloge gratis und franco. **C. Bolhoevener** in Lübeck.

Preisaufgabe.

Die Schützengesellschaft der Stadt Zürich beabsichtigt, einen Gesellschaftsbecher anfertigen zu lassen und ladet hiemit die Reflektirenden ein, sich an der dazu ausgesetzten Konkurrenz durch Einreichung von Entwürfen zu betheiligen. Das Preisgericht besteht aus folgenden Herren:

Prof. Dr. **Rud. Rahn**, Prof. **Jul. Stadler**,
Prof. **J. C. Werdmüller**, **Hans Nabholz**, Direktor des Gewerbemuseums, **Herm. Nabholz**, Obmann der Stadtschützengesellschaft, **J. Knecht**, Juwelier und **J. Schoch**, Kaufmann.

Hauptsächliche Bedingungen für die Konkurrenz sind:

1. Nur in deutschem Renaissancestyl ausgeführte Zeichnungen werden berücksichtigt.
2. Für 3 Prämien ist eine Summe von 450 Fr. ausgesetzt, die nach Maßgabe der Leistungen vertheilt werden.
3. Der Einlieferungstermin für die Entwürfe ist auf den 15. Februar 1877 angesetzt.
4. Die prämiirten Zeichnungen sind Eigenthum des Gewerbemuseums.
5. Die Entscheidung des Preisgerichtes wird in den nämlichen Blättern öffentlich bekannt gemacht, in welchen diese Ausschreibung stattfindet

Angaben über einzelne zur Dekoration gewünschte Motive sind auf dem Büreau des Gewerbemuseums Zürich zu beziehen; eben dahin sind die Entwürfe zu adressiren mit der Bezeichnung: „Entwurf eines Schützenbechers", mit Beifügung eines Motto. Ein beigelegtes verschlossenes Couvert mit demselben Motto soll den Namen und Wohnort des Verfassers enthalten.

Zürich, im November 1876.

Namens der Schützengesellschaft der Stadt Zürich:
Der Vorstand.

VERLAG
von
Joh. Ambr. Barth in Leipzig.

Für Kunstkenner und Sammler:

Bartsch, A., Le Peintre-Graveur. 21 vols. 8. et 2 cahiers d'atlas M. 141. 30.
—— Supplément publ. par R. Weigel. M. 4. —
Passavant, J. D., Le Peintre-Graveur. 6 vols. 8. M. 54.
Handzeichnungen berühmter Meister aus der R. Weigel'schen Kunstsammlung. Fol. Compl. M. 108. —
Holzschnitte berühmter Meister. Fol. Complet M. 108.
Thienemann, Leben und Wirken Ridingers. 8. M. 8. 50.
—— Nachträge hierzu. I. — 60 Pf. II. — 30 Pf. III. M. 2. 80.

Für Freunde des Zeichnens und Malens:

Corrodi, A., Studien zur Pflanzenornamentik. 4. cart. M. 8. —
Elster, J. C., Die höhere Zeichenkunst in 30 Briefen. Mit Illustrationen. 8. br. M. 6. 75.
Völcker, J. W., Die Kunst der Malerei. 8. br. M. 6. —
Zahn, A. v., A. Dürer's Kunstlehre. 8. br. M. 3. —
Zeising, Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers. 8. br. M. 9. —

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

DER CICERONE.

Eine Anleitung
zum
Genuss der Kunstwerke Italiens
von
Jacob Burckhardt.

Dritte Auflage.

Unter Mitwirkung von mehreren Fachgenossen bearbeitet
von
Dr. A. von Zahn.

Drei Bände:
Architektur, Sculptur, Malerei
mit Registerband.

8. broch. 11 Mark 50 Pf., eleg. geb. in 1 Bd. 12 Mark 75 Pf., in 4 Bde geb. 14 Mark 50 Pf.

Leipzig. **E. A. Seemann.**

Hierzu eine Beilage von Franz Hanfstängel in München.

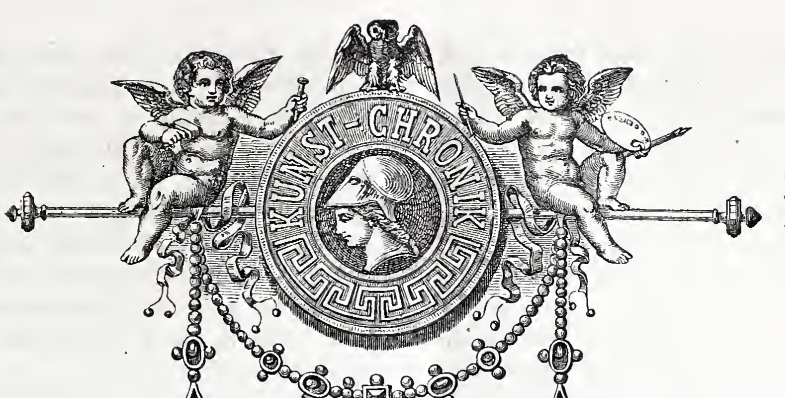
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XII. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

4. Januar



Nr. 13.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1877.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Donnerstag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Studien über englische Kunst

von

Frederick Wedmore*).

Unter diesem Titel hat Frederick Wedmore, der geistreiche Kunstkritiker und Redakteur der Londoner „Academy", eine Reihe von kurzen Essays über hervorragende englische Künstler, welche zum Theil bereits früher in verschiedenen englischen Wochenschriften erschienen sind, kürzlich in Buchform herausgegeben. Im Allgemeinen sind wir mit dieser modernen Art von Buchmacherei nicht einverstanden, denn in der Regel sind die einzelnen Essays oder Feuilletons ohne Rücksicht auf irgend einen inneren kunsthistorischen Zusammenhang, blos nach dem Bedürfnisse oder der Anregung des Augenblicks geschaffen worden und gewinnen, selbst bei der besten Anordnung und nach Ausfüllung von Lücken, doch nicht jenes Gepräge einheitlicher Auffassung und Durchführung, welches wir von einem kunstgeschichtlichen Werke zu erwarten berechtigt sind. Doch läßt sich nicht leugnen, daß für manche Gebiete der Kunstgeschichte diese Art von monographischer Darstellung nicht unzweckmäßig erscheint; insbesondere für die englische Kunst, von welcher der Autor des vorliegenden Werkes mit Recht bemerkt, daß sie erst spät vielen verschiedenen Quellen entsprungen ist und eine ganz eigenartige, jeglicher Einheit, Schule und Tradition entbehrende, vielmehr ausschließlich auf der Individualität der Künstler beruhende Entwickelung genommen hat. Diese künstlerischen Individualitäten führt Wedmore in abgerundeten, fast durchweg genügend vertieften Skizzen vor; jedoch hat er leider nicht alle Künstler von Belang in den Bereich seines Werkes gezogen, und so besitzt dasselbe nicht jene kunsthistorische Vollständigkeit, welche selbst der von unserem Autor gewählten Darstellungsweise erreichbar gewesen wäre. So ist, um die auffallendsten Beispiele anzuführen, Lawrence ganz mit Stillschweigen übergangen; Turner wird nicht als Maler, sondern blos als Radirer in Betracht gezogen, und den Aquarellisten, den Repräsentanten einer Kunstgattung, in welcher die Engländer es am weitesten gebracht haben, ist nicht jenes ausführliche Kapitel gewidmet worden, das sie reichlich verdient hatten.

Dagegen hat Wedmore mit großem Fleiße und kritischem Verständniß interessantes Material über englische Künstler, die auf dem Kontinente fast unbekannt sind und über gewisse Werke von Meistern, die bei uns hauptsächlich als Vertreter einer ganz anderen Kunstgattung gelten, zusammengetragen. Wenn beispielsweise Gainsborough's Name angeführt wird, so denkt Jedermann an die zahlreichen, annuthigen Bildnisse, die er geschaffen und kraft welcher er mit Sir Joshua Reynolds und Lawrence das Dreigestirn der englischen Porträtisten bildet; nur wenige Nichtengländer aber erinnern sich daran, daß Gainsborough auch einer der bedeutendsten englischen Landschafter, ja der erste unter denselben gewesen ist, welcher die lieblichen Reize seiner Heimat, die Anmuth der saftigen, tiefgrünen Rasen, die Kraft der hochstämmigen, weitschattigen Bäume, die wechselvolle Gestaltung des umfließenden Meeres mit großer Naturwahrheit, wenn auch in leichter Idealisirung,

*) Studies on English Art. By Frederick Wedmore. London, Richard Bentley and Son. 1876. 239 p. 8.

geschildert hat. Das Kapitel über Gainsborough als Landschafter, mit welchem das Buch beginnt, gehört zu den besten und feinsten desselben; es ist voll von treffenden Aperçus und charakterisirt den Künstler in erschöpfender Weise. Es wird uns der Zusammenhang der Landschaftsmalerei Gainsborough's mit seinem Stil im Porträt dargelegt, welcher sich bekanntlich stark an van Dyck anlehnte, und es giebt Zeugniß von der scharfen Auffassung unseres Autors, wenn er an einer Stelle bemerkt, daß Gainsborough auch den Forst „Great Cornard“ (in der Nationalgalerie zu London) mit dem Kolorit van Dyck's gemalt hat. Interessant ist es, daß der Meister die Landschaftsmalerei nur als Privatpassion betrieb, und daß seine Leistungen auf diesem Gebiete fast keine Käufer fanden, sondern die Wände von „Schomberg House“, seinem stattlichen Wohnhause in Pall-Mall, bis zum Tode Gainsborough's schmückten, weil die damalige Zeit überhaupt wenig Sinn für die Landschaft besaß. Dennoch wurden diese vernachlässigten Werke von den Kennern nicht ganz übersehen, und der große Reynolds äußerte sich sogar einmal bei einer feierlichen Gelegenheit, daß Gainsborough der erste Landschafter seiner Zeit sei. Für England war dieser, in seiner allgemeinen Fassung wohl übertriebene, Ausspruch ganz berechtigt; denn eigentlich hat Gainsborough in seiner Heimat zuerst die große Landschaftsmalerei eingeführt und ist als Haupt derselben anzusehen, so sehr auch seine bedeutendsten unmittelbaren Nachfolger, Morland und Wheatley, sich von seinem Stile entfernten.

George Morland (1764—1804), der Sohn eines nicht verdienstlosen Malers, von welchem er Unterricht in seiner Kunst erhielt, wendete sich anfangs dem Genre zu und malte häusliche Familienscenen sowie Bilder nach beliebten Erzählungen der Zeit; später gewann der landschaftliche Hintergrund auf seinen Gemälden immer mehr an Bedeutung, obgleich noch immer die Staffage von Figuren und Thieren eine bedeutende Rolle spielte. Seine Auffassung war eine ganz realistische: er idealisirt nicht, sondern schildert alles, wie es sich ihm in der Wirklichkeit darstellt, und findet, nach Art der Niederländer, an den „common things“, an dem Leben der kleinen Leute besonders Gefallen. Doch arbeitet er sich nicht selten an der Schönheit und Kraft der Natur zur Höhe einer vollen und glänzenden Wiedergabe derselben empor, wie zwei seiner besten Bilder, „Ausziehende Fischer“ und „Die Reisenden“, darthun. Jedenfalls hätte er Bedeutenderes leisten können, wenn nicht seine unordentliche Lebensweise, welcher er die Bekanntschaft mit dem Schuldgefängnisse und seinen frühen Tod verdankt, auf die Entwickelung seines reichen Talentes hemmend eingewirkt haben würde. Dagegen hat Wheatley (1747—1801) unausgesetzt mit gleichem Fleiße gearbeitet und sich stets so liebevoll in's Detail vertieft, wie Gainsborough dies nur in seiner ersten Zeit gethan. Sein hauptsächliches Verdienst liegt aber nicht in seinen landschaftlichen Oelgemälden, welche ihm im Jahre 1791 die Ehre der wirklichen Mitgliedschaft an der Londoner Akademie eintrugen, sondern in seinen kleinen, studienartigen Aquarellen, welche bis heute einen großen Reiz bewahrt haben. Bei aller Idealisirung verläßt Wheatley in diesen Aquarellen nirgends die Bahn der Natur und verfällt nur selten der Sentimentalität, der Krankheit seiner Zeit, in dem Maße, daß sie den Werth seiner Arbeiten beeinträchtigt.

Sir Joshua Reynolds (1723—1792), der König der englischen Maler, über den sein Vaterland das Füllhorn aller Ehren ausgeschüttet hat, welche es einem Künstler bieten kann, ist neben Turner unstreitig der auf dem Kontinente am meisten gekannte englische Maler. Wir überlassen es daher dem Leser, den zutreffenden Ausführungen Wedmore's über die Malweise und über die hervorragendsten Werke von Reynolds zu folgen und heben nur das interessante Detail hervor; daß bei Lebzeiten des Meisters Reproduktionen seiner Arbeiten so allgemein verbreitet und verkauft wurden, wie vergleichsweise heute Photographien von „beliebten“ Bildern. Der Mezzotintostich war damals am meisten im Schwange, und die englischen Stecher hatten sich unbewußt zu einer erstaunlichen Virtuosität in dieser Manier herangebildet; so geben denn auch die Stiche nach Reynolds nicht nur die Zeichnung, sondern auch die Farbe, ja die Pinselführung mit überraschender Treue und Feinheit wieder. Reynolds selbst äußerte gelegentlich eines Stiches von Mc. Ardell nach einem seiner Bilder: „Durch diesen Mann wurde ich der Unsterblichkeit überliefert!“ In der That stand der Mezzotintostich in dem letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts in England auf dem Gipfel seiner Vollendung, und die Manier ist überhaupt fast ausschließlich von englischen Künstlern angewendet worden. Trotz ihrer Unvollkommenheiten und unvermeidlichen Mängel war sie für die Wiedergabe der Reynolds'schen Bilder nach deren Malweise besonders geeignet, und auch auf dem Kontinente ist der Sammler recht froh, wenn er die nicht häufige Gelegenheit hat, ein Mezzotinto von Mc. Ardell, James Watson, J. Raphael Smith oder Valentine Green, den bedeutendsten Repräsentanten dieser Manier, in einem schönen Exemplare zu erwerben.

Mit Stothard (1755—1834) verschafft uns unser Autor die Bekanntschaft eines Künstlers, welcher als der Ersten einer sich dem echt englischen Genre der Illustrationen zugewandt hat. Das britische Museum bewahrt mehr als 2000 Illustrationen, zu denen er die Zeichnung geliefert hat. Gleichsam zur Erholung von dieser Werktagsarbeit ließ er sich auch in größere künstlerische Unternehmungen ein; er schmückte einige Räume

mit dekorativen Malereien und schuf mehrere bekannt gewordene Bilder. Seinen Illustrationen sowohl wie seinen anderen Darstellungen gebricht es an Kraft und Leidenschaft; doch zeichnen sie sich, namentlich wo sie sich dem Familienleben zuwenden, durch eine gewisse, humorvolle Anmuth aus, und der Charakter seiner Arbeiten ist treffend durch die von Wedmore gebrauchte Bezeichnung: „A poetical bourgeois" charakterisirt.

Flaxmann (1755—1826) ist als Bildhauer genügend gekannt und gewürdigt; daher beschäftigt sich unser Autor nach einer kurzen treffenden Darlegung dieser seiner Thätigkeit mit seinen Modellirungen für Wedgwood-Geschirre und mit seinen Zeichnungen. Den Arbeiten für Wedgwood wirft er vor, daß sie nicht dem Materiale, für welches sie bestimmt waren, entsprachen, und es ist in der That ein großer Irrthum des Künstlers gewesen, der Töpferarbeit die Feinheit einer Gemme verleihen zu wollen. Seinen sehr zahlreichen Zeichnungen dagegen, namentlich der für „University College" erworbenen großen Sammlung, rühmt unser Autor große Fruchtbarkeit in der Erfindung und klassische Anmuth in der Ausführung nach.

Von den großen englischen Aquarellisten des vorigen Jahrhunderts behandelt unser Autor blos Tom Girtin (1773—1802); Cozen, ein ebenbürtiger Meister, dessen italienische Landschaften mit Recht berühmt waren, wird blos nebenbei erwähnt. Girtin war der Erste, welcher die Aquarellmalerei ihrer beschränkten Anwendung auf Pläne und Ansichten entrückte und von ihr zu künstlerischen Zwecken Gebrauch machte; er „fand die Aquarellmalerei in Fesseln vor, und zehn Jahre nachher ließ er sie befreit zurück." Abgesehen von den großen technischen Fortschritten in der Behandlung der Wasserfarben, hat sich Girtin auch durch treffliche Komposition, scharfe und freie Zeichnung sowie naturwahre Farbengebung ausgezeichnet, so daß er mit Recht zu den bedeutendsten englischen Künstlern gezählt werden darf. Leider hat er wegen der Kürze seines Lebens wenig geschaffen, und seine Arbeiten sind schwer zugänglich, da sie größtentheils, mit anderen ungeahnten Kunstschätzen, in jenen stillen Privathäusern Londons aufbewahrt werden, in welche selbst der einheimische Kunstschriftsteller nicht leicht Zutritt erlangt.

In John Crome (1769—1821), meist der „alte Crome" („Old" Crome) genannt, führt uns der Autor einen der besten englischen Landschafter, das Haupt der sogenannten „Norwich-Schule" vor. Diese Schule zählt mehrere tüchtige Künstler: Stark, Vincent, Thirtle und Bernay Crome, den Sohn des Meisters, welche sich eng an den alten Crome anschließen, und in gewissem Sinne gehört auch der bedeutende Landschafter Cotman hierher. Der alte Crome lebte fast ausschließlich in Norwich und ließ sich durch die gleichzeitige englische Kunst gar nicht beeinflußen; sein alleiniges Vorbild war Hobbema, von dessen Vorzügen er noch auf dem Todtenbette schwärmte. Von diesem Meister lernte er, die Naturwahrheit über Alles zu stellen; er ist unter den englischen Landschaftern der am wenigsten transigirende Realist. Er hat es auch zu einer seltenen Lebendigkeit und Individualisirung in seinen Landschaftsbildern, hauptsächlich in der Darstellung von Bäumen und insbesondere der Eiche, gebracht. Nach seinem Tode wurde eine Ausstellung seiner Gemälde veranstaltet, welche beiläufig hundert Nummern zählte. Nebenbei verfertigte er in den letzten Jahren seines Lebens aus Liebhaberei eine Anzahl landschaftlicher Originalradirungen, welche er seinen Freunden zu schenken pflegte, ohne sie irgendwie zu publiciren. Diesen Radirungen wird große Kraft und Freiheit, namentlich im Baumschlag, nachgerühmt.

Cotman (1782—1842), in Norwich geboren, arbeitete anfangs viel neben dem „alten" Crome und ging dann nach London. Er war ein trefflicher Zeichner, und seine Architekturstücke sind nicht minder bedeutend als seine Landschaften; in den letzteren strebte er vornehmlich breite, effektvolle Behandlung an, während er bei den architektonischen Aufnahmen auch das Detail mit voller Beherrschung desselben wiedergab, wie die Serien von Radirungen aus der Grafschaft Norfolk und der Normandie beweisen.

Von dem vielgenannten Turner wird blos sein „liber studiorum" besprochen, eine Sammlung von Originalstichen des Meisters, welche während der künstlerischen Glanzperiode desselben, von 1807—1819, ausgeführt wurden. Sie erschienen in ziemlich regelmäßigen Zwischenräumen in Heften von je fünf Nummern, und als im Januar 1819 die Herausgabe abgebrochen wurde, waren im Ganzen 71 Blätter vollendet worden; weitere zwanzig befanden sich größtentheils in einem so vorgerückten Zustande der Platte, daß viele als fertig betrachtet werden konnten. Die Umrisse einer jeden Komposition wurden von Turner selbst auf die Platte geätzt; zehn Blätter führte er ganz allein in Mezzotinto aus, in welcher Technik er den größten gleichzeitigen Meistern dieses Faches ebenbürtig war, die übrigen wurden von den hervorragendsten Stechern in Mezzotinto vollendet. Turner überwachte diese Ausführung mit größter Sorgfalt und korrigirte die Platten so lange, bis alle Effekte, die er anstrebte, angebracht waren. Die Blätter umfassen im weitesten Rahmen alle erdenklichen landschaftlichen Gegenstände, von den einfachsten wie: „Brücke und Kühe" bis zu der stilisirten italienischen Landschaft in der Art Claude Lorrain's mit reicher Staffage. Allen Aufnahmen wurde er gerecht, weil er sich überall der Natur anzuschmiegen verstand und nicht nach vorgefaßten Kunstprincipien, sondern unmittelbar nach seinen Eindrücken arbeitete. „Ihr sollt immer

Eure Eindrücke wiedergeben!" pflegte er seinen Schülern zuzurufen. Die Platten waren mit der größten Zartheit ausgeführt, so daß sie oft schon nach 30 Abzügen schadhaft wurden; deshalb pflegte Turner selbst die Platten nachzubessern und so geschah es oft, daß er später andere Effekte hineintrug als die ursprünglichen. Daher kommt es, daß nicht immer die ersten Etats die besten sind; in mehreren Fällen kamen bei der Nachbesserung der Platten Luft und Licht schöner heraus, als zuvor. Einzelne Blätter, wie „Der Gottesdienst des Hindus", scheinen im zweiten Etat ein ganz anderes Bild zu sein, als im ersten, so sehr sind Himmel und Beleuchtung verschieden. In der Regel sind jedoch auch hier die ersten Etats die besten; sie sind sehr selten geworden und werden meist sehr theuer bezahlt.

In de Vint (1784—1849) führt uns der Autor einen der besten englischen Aquarellisten vor, welcher die besondere Gabe besaß, den größtmöglichen Effekt, den die Aquarellmalerei erzielen kann, mit den einfachsten Mitteln zu erreichen. Sein Bestreben war hauptsächlich dahin gerichtet, Farbe und Stimmung der Landschaft zu fixiren, was ihm immer trefflich gelang; in der Zeichnung dagegen blieb er mangelhaft, obschon er auch in dieser Beziehung meisterhafte Leistungen aufzuweisen hat.

George Mason (1818—1872) und Frederick Walker (1840—1875) sind die jüngsten, verstorbenen englischen Maler, mit denen der Autor sich beschäftigt, beide Genremaler, welche Scenen aus dem englischen Leben mit Empfindung, Humor und technischer Meisterschaft darstellten, und deren Werke eingehend geschildert werden.

Im vorliegenden Buche zeigt sich Wedmore als ein durchaus unabhängiger, vorurtheilsfreier Kritiker, welcher seinen Gegenstand vollkommen beherrscht und ihn in geistreicher, stilistisch gerundeter Form zu behandeln versteht. Hoffen wir daher, daß er die oben angedeuteten Lücken bald durch neue Arbeiten ausfüllen werde, oder vielmehr, daß er sich zu einer Erweiterung des besprochenen Buches in eine systematische Darstellung der englischen Kunstgeschichte entschließe. Die englische Kunst, so jung sie verhältnißmäßig ist und so wenig sie auch in der ursprünglichen Begabung der englischen Nation wurzeln mag, hat dennoch bereits jetzt Leistungen aufzuweisen, welche ihr einen ehrenvollen Platz in der gesammten Kunstgeschichte sichern; diesen zu vindiciren ist zunächst eine bis jetzt noch nicht gelöste Aufgabe der englischen Kunsthistoriker, da die Kunstwerke selbst, bei dem Reichthum und dem Nationalgefühl der Liebhaber des Inselreiches, nur in so seltenen Fällen den Kanal überschreiten, daß selbst das Louvre erst in neuester Zeit zwei Landschaften von Constable erworben hat, während die anderen kontinentalen Museen von englischen Bildern so gut wie nichts enthalten.

Oskar Berggruen.

Korrespondenz.

Frankfurt a/M. im December 1876.

Meiner letzten Korrespondenz ist die Ehre einer Vorlesung in der Vorstandssitzung des hiesigen Kunstvereins zu Theil geworden. Ein erquickliches Zeichen gesunden Freimuths in dieser gereizten Zeit, in welchem wir gern eine Ermunterung zur Fortsetzung unserer ebenso freimüthigen Kritiken erblicken.

Neben einigen vortrefflichen Arbeiten Oswald Achenbach's aus Italien fielen eine ältere und eine jüngere Arbeit von Andreas Achenbach nicht gerade erfreulich in's Auge. Sie gehören in die Klasse der Autographen berühmter Meister, deren ein Händler nicht wohl entrathen kann. Bei einem Kunstverein aber, der wie der hiesige, in guten Verhältnissen lebt, auch mit Recht beansprucht, das Zünglein der kritischen Waage das eine oder andere Mal nach eigenem Ermessen zu handhaben, sollten derartige Bilder vermieden werden. Man erweckt dadurch die Vorstellung, daß sich hinter den Bergen die Kunst nur in solchen „Einfällen keiner Laune" bewegt. Auch kann man sich nicht wohl denken, daß die höchst verdienstliche Inspektion unseres Kunstvereins von einer genügenden Vorführung der modernen Kunsterzeugnisse im Grunde des Herzens überzeugt ist. Aber es scheint, daß die Handelsgesellschaft gar oft im Rathe den Vorsitz führt bei der Kunstgesellschaft. Für was und für wen, erlauben wir uns zu fragen, da die Verloosungen denn doch keinen Anspruch darauf machen werden, den Gewinn würdig verwendet zu haben. — Eine Landschaft von Eduard Schleich, wie wir hören aus der Galerie Strousberg, ist in der Luft virtuos behandelt. Der warme Ton ist durch das lasirende Stehenlassen des Bretts in den Lichtpartien unvergleichlich schön. Der hingehauene Vordergrund hingegen und links die steife Aufpflanzung der Bäume an der Bauernhütte sind schon Bravourstücke der Mache, die in den späteren Arbeiten Schleich's den Genuß wesentlich beeinträchtigen. Hübsch ist eine kleine, aber sorgfältige Arbeit Gauermann's, die leider gerissen und nicht besonders geschickt restaurirt ist. Vortrefflich ist eine Winterlandschaft von Munthe, die wohl verdiente, ein bevorzugtes Plätzchen in einer der hiesigen Privatsammlungen zu bekommen. Ein besonderes Interesse nehmen zwei größere und zwei kleinere Arbeiten Anton Burger's in Anspruch. Als im Laufe des Sommers die Rückwand des großen Saales mit zwei Riesenlandschaften bedeckt war von Burger's Hand, an denen wir in Aquarellform eine ungetheilte Freude empfunden zu haben bekennen, erschraken wir. Seitdem löste sich das Räthsel. Die Bilder waren ursprünglich für die Dekoration eines Vorplatzes bestimmt, und die Inspektion war wieder einmal „nachsichtig" genug, den

guten Namen eines Künstlers auf's Spiel zu setzen. Ist ein Paragraph vorhanden, wie man sagt, der diese Nachsicht gebietet, so entschuldigt, aber ändert dies die Sache nicht. Wir müssen bekennen, daß wir es daher mit Freude begrüßten, als Burger in seinen Ansichten von Frankfurt und Sachsenhausen eine Korrektur jener „Nachsicht" eintreten ließ. Vorab bemerken wir, daß die Perspektive in den beiden größeren Bildern mißrathen ist. Der Main erscheint wie ein See durch die falsche Luftperspektive, den zu blau gegriffenen Ton rechts; auch ist die Uferlinie auf der Sachsenhäuser Seite zu kurz gerathen. In Porträtlandschaften stören solche Dinge. Das eine der größeren Bilder stellt das malerische Ufer des mit Schiffen belebten Mains dar. Die lebendige, bewegliche, auf- und abwogende Staffage an der linken Seite, die Schieferdächer mit dem Dome im Hintergrunde, die Mainschiffe mit den „canalettirten" Figuren, ja selbst der bläulich-gräuliche Himmel, die Ermüdung des Schattens an der rechten Seite, das Verduften derselben bis nach Offenbach, wodurch das Bild in zwei Hälften geschnitten wird, das Todtschlagen der Farbe mit Farbe, indem beispielsweise hart neben die rothe Jacke des Matrosen auf dem Schiffe im Vordergrunde ein im feurigsten Schiffergrün angestrichener Stiel des Steuerruders hingesetzt ist, das lehmig schwere Segel mit dem warmen Wasserreflex in lichtem Oker, — das alles, die Stärken und Schwächen, die sichere und doch so bewegliche, in einem Zuge geführte Zeichnung in Architektur und Figuren neben dem plumpen und unbeholfenen Ufer der Sachsenhäuser Seite, es ist ein Burger, wieder ein alter Burger. — Das zweite größere Bild ist derselbe Gegenstand im Winter. Auch hier finden wir in den Figuren die alten Bekannten wieder, aber ihre ohnehin schon früher etwas fadenscheinig durchsichtigen Leiber sind hier zu wahren Jammergestalten herabgesunken, die den Eindruck machen, als hätten sie wie Peter Schlemihl ihren Schatten verkauft. Und von diesen Schattengestalten verlangt Burger, daß sie im Winter und auf einem Eise, grau und rauh wie der Himmel, Schlittschuh laufen. Man könnte es grausam finden, wenn er nicht in dem Zelte rechts auf dem Eise und der Architektur dafür gesorgt hätte, daß wir versöhnlicher gestimmt würden. — Das eine kleinere Bild, ein Jagdstück im Winter, ist die Wiederholung einer früheren Arbeit. Es ist eintönig und der Schnee etwas lakenartig gerathen. Die treffliche Zeichnung der Figuren gleicht den Mangel an Körperlichkeit nur mangelhaft aus. Auch hier vermissen wir das Pikante, das Betonen und Auseinanderhalten der einzelnen Partien, die Drucker, es ist zu viel Aquarell darin. — Viel ursprünglicher ist das zweite kleinere Bild, eine Ansicht von Sachsenhausen. Wäre hier das „im rothen Abendscheine erglänzende" Frankfurt zum zweiten Bilde im Bilde uns nicht so weit entrückt, und die Waschfrauen hätten sich nebst den Kindern etwas mehr Körper angewöhnt, so könnte das Bild vorzüglich genannt werden. Wir haben eine hohe und langjährige Achtung vor der Begabung Burger's und wünschen, daß er auch über Frankfurt hinaus bald unter den Ersten mitzähle. Er hat das nach seiner Begabung vollauf verdient, aber gesund erhält sich nur der Künstler, der in der Natur, nicht in der Mache, unbeirrt vom Lob und Tadel unvermeidlicher Kunstkoterien, seine Lorbeern zu pflücken sucht. Wir können nicht umhin, freimüthig zu bekennen, daß wir im Angesicht dieser neuen Arbeiten Burger's noch immer zu den unverbesserlichen Enthusiasten für jene rauchigen Küchen gehören, in denen er sich seine ersten Sporen verdiente. Der Markt ist eine verführerische Schöne, aber zweifelhafte Freundin.

Vom Städel'schen Kunstinstitut wurde ein Oelbild, Seestück, angekauft (Kunsthandlung Sedelmeyer in Paris). Ein hübsches Bild, das aus der Sammlung John W. Wilson stammt und in dem Radirungswerk aus derselben, Paris 1873, von G. Greux radirt wurde, und zwar als Simon de Vlieger. Das Monogramm auf dem Schiffe links im Vordergrunde scheint zu dem Behufe etwas „avoir corrigé sa fortune" — das Bild soll als Vlieger 5000 Frcs. gelöst haben, — so daß es die Form eines S. W. angenommen hat. An Vlieger ist nicht zu denken wegen des braunen Tones und der Qualität, namentlich in dem leeren Vordergrunde mit dem konventionellen Schattenstreifen und der schweren, erdrückenden Luft. Die Administration hat es Salomon Ruisdael genannt, wofür die Form der Bezeichnung und die Behandlung der Figuren in den Schiffen spricht. Dagegen ist der schwerfällige Vortrag im Vordergrunde nebst der qualmigen Luft wohl geeignet, noch einige Bedenken aufrecht zu erhalten. Wie drollig es manchmal zugeht in diesen Dingen, und wie hochkomisch das Nebenbeitappen gerade des sicheren Auftretens wirkt, davon weiß der Sammler und Händler mancherlei zu erzählen. Treiben sich doch plumpe Imitationen von Raritäten aus öffentlichen Sammlungen mit einer unverschämten, aber kostspieligen Harmlosigkeit in den Kollektionen erfahrener Sammler umher, und Schreiber dieses besitzt eine Rarität aus dem Werke des van Brussel, auf welche der vorige Besitzer, ein Holländer, die denkwürdigen Worte geschrieben hat: „op de verkooping van den Heer Verstolk van Soelen is dit plaetje verkocht voor S. de Vlieger." — Das Bild ist von vorzüglicher Erhaltung; auf Holz gemalt 40/60 Centm. Preis 2400 Mark. Das Dorf links im Hintergrunde ist Moerdyk, vortrefflich in der Beleuchtung wie der ganze Hintergrund.

Daß auch die Architektur hier ihre Schwingen zu gottlob eigenartigen Flügen regt, beweist das neue Viertel

an den Bahnhöfen. Einer unserer geistvollsten Architekten, Al. Linnemann, hat wie Seitz in der Faustausgabe mit den Holzschnitten Hecht's den ersten Anlauf genommen, die fast zur Mythe gewordene Kleinkunst wieder zur Kunst zu machen. Von ihm sind die Entwürfe zu den Glasfenstern der hiesigen Katharinenkirche ausgestellt. Hier ist das Füllhorn des Wissens einmal mit Können frisch und fröhlich ausgeschüttet in prächtigen Renaissanceformen. Da geht Einem das Herz auf, denn hier sind wir der Konvention, der Stil- und Langstieligkeit, einmal los und ledig. An dem scharf kritisirten Knaus, Maria mit dem Kinde, gefällt uns just das Bürgermädchen des neunzehnten Jahrhunderts am besten, und den Murillo'schen Joseph nebst dito Engeln in den Wolken hätten wir ihm gern geschenkt. Die Altfanatiker müssen doch wissen, daß die alten Herren gerade so frisch in das sie umgebende Leben hineingriffen. Sollen wir denn verdammt sein, in akademischen Käfigen vorgepfiffene Gimpellieder jahraus jahrein zu hören?! — Die satten Farben geben eine überaus glückliche Vorstellung von der späteren Wirkung in Glas. Freilich zum Nachtheil der aquarellirt behandelten, etwas stumpfen Farben in den Figuren, die von Ed. Steinle komponirt sind: Geburt, Kreuzigung, Auferstehung, Ausgießung des heiligen Geistes. Die Maria wäre bei der letzten Darstellung in dem Glasfenster einer protestantischen Kirche wohl besser weggeblieben, oder aber nicht allein in die Versammlung der Apostel gesetzt; es sieht wie eine Glorifikation derselben aus, welche der Protestantismus bekanntlich nicht kennt, da er in ihr nur die durchaus menschliche Nährmutter Christi sieht. Lucas erzählt uns im ersten Kapitel der Apostelgeschichte, daß alle einmüthig bei einander waren nach der Himmelfahrt Christi, nämlich die elf Apostel sammt den Weibern und Maria, der Mutter Jesu, und seinen Brüdern. Hernach treten die Elf zusammen und wählen Matthias an Judas' Stelle zum Apostel. Dann fährt er im zweiten Kapitel fort: „Und als der Tag der Pfingsten erfüllet war, waren sie alle einmüthig bei einander. Und es geschah schnell ein Brausen u. s. w." Unter diesen „alle" kann man nun die zwölf Apostel verstehen, oder aber aus dem vorigen Kapitel diese „sammt den Weibern und Maria, der Mutter Jesu, und seinen Brüdern.„ Zu letzterem Sinne hat es Schnorr aufgefaßt und dargestellt in seinen Illustrationen zur Bibel. Jedenfalls ist Maria allein in der Gemeinschaft der Jünger, ja gleichsam der Mittelpunkt derselben, eine unprotestantische Auffassung.

Daß die Radirungen nach den Meisterwerken aus der Städel'schen Galerie von J. Eissenhardt im Seemann'schen Verlag sich den Werken Unger's angereiht haben, ist sehr erfreulich. Der Text Dr. Veit Valentin's verspricht eine werthvolle Beigabe zu werden nach den Mittheilungen in der Zeitschrift. Interessant sind die Daten über Statuten und Gründung des Instituts. Wir werden in unserer nächsten Korrespondenz einige Ergänzungen dazu bringen, namentlich was die Entwickelung und Leitung in der Neuzeit betrifft. Bei der eigenthümlich patriarchalischen Form der Verwaltung im Gegensatz gegen die bureaukratische der Staatsmuseen und Akademien sind ja solche lokale Mittheilungen immerhin von Interesse. Otto Busch.

Kunstgeschichtliches.

Aus Griechenland wird berichtet: Schliemann hat in dem erwähnten Grabe eine große goldene Maske und einen enormen Brustharnisch aus Gold entdeckt. Ferner fand er den Körper eines Mannes, der wunderbar erhalten war, besonders das Gesicht. Der Kopf war rund, die Augen groß, der Mund enthielt 32 schöne Zähne. Schwer ist es, die Ueberbleibsel zu konserviren. Weiter wurden gefunden: 15 bronzene Schwerter mit großen, goldenen Griffen; eine Menge großer goldener Knäufe, glänzend gravirt, schmückten die Scheide; zwei große goldene Becher, irdene Waaren, ein geschnitzter Holzkasten u. s. w.

Konkurrenzen.

A. R. Drei Konkurrenzentwürfe für ein Lutherdenkmal in Eisleben sind gegenwärtig in der Berliner Akademie ausgestellt. Das Resultat der Konkurrenz ist ein recht mäßiges, charakteristisch für das Konkurrenzunwesen, das in jüngster Zeit keinem zu Lieb und vielen zu Leid in bedenklicher Weise um sich gegriffen hat. Alle drei Entwürfe stimmen darin überein, daß Luther jedesmal die Bibel in der Linken trägt und mit der Rechten eine mehr oder minder klare, oratorische Geberde macht. Zwei von diesen Entwürfen sind so untergeordnet, daß sie nicht der Erwähnung werth wären, wenn man in unterrichteten Kreisen nicht wüßte, daß der eine von Keil, der andere von Schaper herrührt. Der dritte mit dem Motto: „Per aspera ad astra" zeigt wenigstens einen präsentablen Luther von guter monumentaler Wirkung, aber ohne besondere Originalität. Indessen lassen die Reliefdarstellungen des Sockels, die in ihrer Eintheilung an die Illustrationen der Kinderfibeln erinnern, viel zu wünschen. Der Sockel besteht aus drei durch Hohlstäbe getrennten Blöcken. Auf die vier Seiten des oberen sind die Reliefdarstellungen vertheilt: auf der Stirnseite oben ein Relief mit drei allegorischen Figuren, darunter zwei Wappen. Auf der rechten Seite oben die Brustbilder Johann's des Beständigen und Friedrich's des Weisen, darunter: Luther auf dem Reichstage zu Worms. Auf der Hinterseite oben die Brustbilder von Lucas Cranach und Hutten, darunter eine Scene aus Luther's Familienleben. Auf der linken Seite die Brustbilder von Melanchthon und Bugenhagen und darunter — abweichend von dem auf den andern Seiten besetzten Eintheilungsprincip — zwei kleine Reliefdarstellungen: Luther verbrennt die Bannbulle — Luther schlägt die Thesen an die Kirchenthür. Die monumentale Kunst zieht auch aus diesem Entwurfe keinen großen Gewinn, obwohl sein Autor einer von denjenigen Künstlern ist, die unter der jüngeren Generation noch das meiste monumentale Gefühl besitzen. In dem Lutherbilde ist Siemering wohl zu erkennen, nicht aber in den wenig wirkungsvollen Reliefs. Und Siemering war es doch, der uns in den letzten Jahren das beste Relief geliefert hat. Man weiß indessen, was man von solchen Konkurrenzentwürfen zu halten hat. Eine große Begeisterung für ein ungewisses Ziel ist nicht zu erwarten; am wenigsten von einen Meister, der, wie Siemering, gerade mit der Ausführung großer monumentaler Arbeiten beschäftigt ist.

Sammlungen und Ausstellungen.

Leipziger Kunstverein. In den seit einiger Zeit im Kunstverein ausgestellten Bildern ist wieder eine Anzahl hervorragender und beachtenswerther Namen der modernen

Malerei vertreten. Zuvörderst nimmt ein großes Architekturgemälde von Carl Gräb in Berlin, „Das Innere der Synagoge in Prag", die Aufmerksamkeit in Anspruch, ein Meisterwerk, dem nur wenige Leistungen der heutigen Architekturmalerei gleich kommen dürften. Selten jedenfalls findet man eine gleiche Detaillirtheit der malerischen Behandlung mit einer gleich klaren und harmonischen Totalwirkung verbunden. Mit so minutiöser Feinheit und Genauigkeit sind alle Einzelheiten behandelt, daß man versucht sein kann, das Bild unter der Lupe zu betrachten, und doch hat das Ganze eine vollendet einheitliche Haltung, die einzelnen Farbenwerthe sind auf das Feinste gegen einander abgewogen, kein Detailzug drängt sich störend hervor. Das alte Gemäuer der Kapelle, das Holzwerk und das metallene Geräth ist nach seiner stofflichen Beschaffenheit meisterhaft charakterisirt, zugleich aber durch die Feinheit des Lufttons und die Brillanz der Lichtwirkung, die ein breiter, in den dunkeln Kapellenraum hereindringender Sonnenstrahl hervorruft, in vorzüglichem Grade das erreicht, was man in der Architektur- und Landschaftsmalerei am besten als Stimmung bezeichnet. Dann sind zwei treffliche Genrestücke hervorzuheben: „Der erste Schritt" von Kurzbauer in München, dem Rivalen Defregger's, ein gemüthliches, mit frischer Lebendigkeit und liebevoller Empfindung durchgeführtes Bild harmlosen Familienglücks, und „Die Rekrutirung in Tirol" von Alois Gabl, eine dramatisch bewegte Scene, deren Held, ein prächtiger schlank gewachsener Bursche, eben im Begriff ist, in die verhängnißvolle Loosurne zu greifen, während sein altes Mütterchen und die schmucke Braut den entscheidenden Moment mit ängstlicher Spannung erwarten, zur Seite und im Hintergrunde aufgeregtes Getümmel anderer Rekruten und des herandrängenden Volkes, alles voll charakteristischen Lebens, breit und kräftig behandelt. Gabriel Max, dessen viel besprochene Komposition „Die Märtyrerin am Kreuz" in einer von ihm selbst ausgeführten Wiederholung ausgestellt ist, gehört ohne Zweifel zu den originellsten, wenn auch keineswegs zu den gesundesten Talenten der modernen Schule. Das Krankhafte seiner Phantasie erinnert öfter an jene Fieberträume Heinrich Heine's, in denen sich das sinnlich Reizvolle mit dem Grausenerregenden unheimlich mischt, und nirgends vielleicht tritt in der Art der Auffassung und Behandlung die geistige Verwandtschaft mit dem Dichter des Romanzero schärfer hervor, als bei der Darstellung dieser jugendlichen gekreuzigten Märtyrerin, der ein bekränzter römischer Jüngling die Rosen, die er sich vom Haupte gerissen, zu Füßen legt. Malerisch ist das Bild jedenfalls sehr interessant, wie alle Leistungen dieses ungewöhnlichen Talents. Unter den ausgestellten plastischen Arbeiten sind von besonderem Interesse zwei Marmor-Reliefs von Joseph Kopf, allegorische Darstellungen des Tanzes und der Musik, die sich zwar nicht innerhalb der strengen Gesetze des Reliefstils halten, in der Erfindung aber so anmuthig und in den Formen so lebensvoll sind, daß man die Ueberschreitung jener Gesetze gern zu entschuldigen geneigt ist. Prof. M. zur Straßen hat zwei Porträtbüsten ausgestellt, die eine in Marmor, die andere in Gips, von denen sich die letztere am meisten durch charakteristische Lebendigkeit auszeichnet. (Leipz. Tagebl.)

Inserate.

anzubringen. Dagegen sollen weder auf dem Bild noch auf dem Rahmen Aufschriften oder Preiszettelchen angebracht werden. **Sendungen ohne Werthangabe bleiben in der Assekuranz unberücksichtigt.**

f) Im Auslande sich aufhaltende Künstler haben für gehörige Zolldeklaration zu sorgen, wie oben angedeutet. Im Frachtbriefe ist der Inhalt der Kiste genau anzugeben und die Sendung zu adressiren:

An das Comité der Schweizerischen Kunstausstellung in N.
Zur Freipassabfertigung an der Grenze.

g) Kunstgegenstände, welche der Ausstellung von andern Personen, als den Künstlern selbst zugesandt werden, sollen mit einer von diesen letzteren unterzeichneten Erklärung, dass sie das Ausstellen ihrer Werke genehmigen, versehen sein.

C. Die Künstler geniessen Portofreiheit für Hin- und Rückfracht in einem Rayon von 100 Stunden für ein Gewichtsmaximum von 100 Kilogramm bei Versendung der Gegenstände in **ordinärer** Fracht. Bei Versendung in **Eilfracht** trägt der Versender die Hälfte der Kosten. Die Rücksendung vor beendigtem Turnus, auf Verlangen des Künstlers, geschieht auf dessen Kosten, ebenso auch die Rücksendung zurückgewiesener Bilder.

Die Aufnahme von Bildern nach Eröffnung der Ausstellung kann von der betreffenden Sektion verweigert werden.

Die Kosten für Kunstgegenstände, welche vom Auslande her **nach** dem bestimmten Termin zur Ausstellung eintreffen, soll der Künstler tragen.

D. Für die verkauften Kunstgegenstände wird eine Provision von 5% vom Verkaufspreis abgezogen.

E. Die Kunstgegenstände werden für die Zeit ihrer Ausstellung in den Ausstellungslokalen und für den Transport von einem Ausstellungsorte zum andern gegen Feuer- und Transportschaden versichert; die von auswärts kommenden vom Momente an, wo sie auf Schweizerboden, respective zur Ausstellung nach Constanz kommen. Für Abschluss der bezüglichen Versicherungsverträge sorgt das Geschäftscomité. Dagegen übernimmt der schweizerische Kunstverein keine bestimmte Garantie gegen anderweitige Beschädigungen in den Ausstellungslokalen. Dabei gilt immerhin als selbstverständlich, dass während der Ausstellung, sowie bei der Placirung und Verpackung der Sendungen, von den Vereinen die grösste Sorgfalt beobachtet werde.

F. Bei den in die Verloosung gewählten Bildern werden vorläufig die Vereine Eigenthümer und übernehmen die Gefahr, sobald die Anschaffung definitiv beschlossen ist.

G. Die Sektion, welche die Ausstellung eröffnet, und jede nachfolgende, schickt den Künstlern einen Empfangsschein über die eingesandten Gegenstände als Bestätigung der Ankunft.

H. Die Preise der Gegenstände werden im Katalog angegeben, insofern der Künstler nicht das Gegentheil wünscht. Für diesen Fall gibt ein Zeichen im Katalog an, dass sie verkäuflich sind und ist hierfür ein besonderes Buch zu führen.

I. Alle auf die Ausstellung bezüglichen Reklamationen sollen vor Ende des Jahres derjenigen Sektion zugestellt werden, welche die Ausstellung beschliesst. Zwei Monate nach erfolgter Rücksendung eingehende Ansprüche brauchen nicht mehr berücksichtigt zu werden.

In Erwartung zahlreicher, gediegener Zusendungen von Seite der Künstler erlässt gegenwärtige Einladung

Zürich, im December 1876.

Namens des allgemeinen schweizerischen Kunstvereins:
Das Geschäfts-Comité.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XII. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

11. Januar



Nr. 14.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1877.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Donnerstag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Zur Kunstgeschichte Münchens im 17. Jahrhundert.

Sogar unter den reichen Schätzen, deren Anblick den Besucher der jüngsten Münchener Ausstellung beim Eintritt in den eigentlichen Festraum „Unsrer Väter Werke" aufathmen ließ, konnte sich, was Ebenmaß der Linien und Eleganz der Ausführung betrifft, nur Weniges mit den zwei von Christoph Angermayer aus Weilheim gefertigten Elfenbeinkästen messen, die aus den Gemächern der Kurfürstin Elisabeth in das bayerische Nationalmuseum übergingen.

Der Künstler war bisher in der Kunstgeschichte kaum genannt, erst J. A. Kuhn hat die in Münchener Rathsprotokollen und Hofzahlamtsrechnungen zerstreuten Nachrichten über ihn gesammelt und auf dieser Grundlage sein Leben und Wirken in Meyer's Künstlerlexikon (II, S. 52) geschildert. Da aber auch jene Archivalien nur dürftige Aufschlüsse bieten, so dürfte ein bisher unbekannt gebliebenes Schreiben, worin ein Zeitgenosse die künstlerische Thätigkeit Angermayer's bespricht und beurtheilt, erhöhtes Interesse bieten, um so mehr, da es auch über andere am Hofe des Kürfürsten Maximilian's I. beschäftigte Künstler, sowie über die Anlage und Ausschmückung des Münchener Hofgartens Mittheilungen enthält.

Es ist ein Bericht des Hofkammerraths Wiguleus Widmann an Maximilian, im Auftrag des Fürsten erstattet. Leider fand er sich isolirt — im Laden eines Antiquars*). Aus den k. Archiven sind alle ähnlichen Schreiben verschwunden, und damit die vorzüglichsten Quellen über das rege Kunstleben am Hofe des „eisernen" Kurfürsten, der durchaus nicht blos für Kürasse und Feldschlangen Interesse zeigte, sondern seine Ehre darin suchte, daß seine Neubauten in mustergiltigem Geschmack ausgeführt und ausgeschmückt wurden.

*) Mittlerweile in das k. geheime Hausarchiv zurückgebracht.

Der Bericht ist ohne Datum. Die Zeit der Abfassung läßt sich aber mit Hilfe eines Eintrags im Münchener Rathsprotokoll vom 8. Juni 1618 annähernd bestimmen. Hier heißt es nämlich: „Bildhauer Handwerck clagt contra Christoff Angermair, Hofdräxler, der inen in irem Handwerch eintrag thue, er hab doch guete Hofarbait, bittet ime ein Fürschrifft an Ihr Hochfürstlich Durchlaucht p. p. Beschaidt: Ihr beger hab nit statt, sei ein ungereimbtes beger, mög bei Ihr fürstlich Durchlaucht selber sich anmelden, da sie was fruchtbarlich wisse zu erwerben." Dies scheinen denn die Herrn Drechslermeister wirklich befolgt zu haben und ihre bei dem Herzog selbst erhobene Beschwerde wird in unsrem Bericht als unbegründet zurückgewiesen. Auch die übrigen Angaben passen in das Jahr 1618. Angermayer war damals noch nicht förmlich im Hofdienst angestellt; die Aufnahme erfolgte erst im Jahre 1621. In der Hofzahlamtsrechnung aus diesem Jahre heißt es: „Christof Angermaier bilthauer ist . . . ., obwoln er vorhero jedesmal durch den Herrn Uhrspringer, camerdiener, bezalt worden, doch anjetzt disorts vermög ainer ordinants von quartal weihnechten diss Jars angeschaft worden, mit jerlichen 400 fl, zalt ime derowegen das ratum von bedeiter zeit an bis zu ents jars als per ein quartal 100 fl." Seine Besoldung war fast ebenso hoch wie diejenige des „Hofmalers" und Erzgießers Hans Krumpper

aus Weilheim (480 fl.) und Peter Candid (500 fl.), aber er sah sich dennoch oft genöthigt, den Herzog um Erhöhung seines Gehaltes und außerordentliche Zuschüsse zu ersuchen, und schied 1631 gänzlich aus dem Hofdienst aus, um sich durch Privatarbeit ein höheres Einkommen zu erwerben. Im Jahre 1618 arbeitete er gerade an seinem edelsten Meisterwerk, dem kostbaren, zur Aufbewahrung der herzoglichen Münzensammlung bestimmten Schranke.

Der Bericht Widmann's lautet:

Durchleichtigister Fürst,
Genedigister Herr!

Dero genedigisten Bevelch gemeß, was der welsche Fontanier [1]) ein Zeit hero verdient und was wegen der neuen angefangenen Arbait mit ime accordirt worden, berichte E. Frstl. Dchl. ich hiemit in underthenigister gehorsamb, daß ime anfangs die zween Prünnen bei den vier großen Schäffen im Eingang E. Dchl. fürstl. Palasts per 200 fl, dann die vier Grotten in dero neuen fürstl. Gartten mit E. Dchl. genedigsten Vorwissen per 500 fl verdingt worden.

Für die neuen Fontanen in dem Gartten bei dero Fstl. Residentz, darin der Peer ist, hat er 120 fl begert, wür sein aber der underthenigisten Mainung, daß er die 20 fl Abbruch wol leiden möge, inmassen ich ime bedeitt; für die jetzige Arbait, daß er den Gang zwischen den obbesagten vier Grotten mit clainen Stainen besetzt, begert er für jede geviertte Claffter, deren 26 sein, 8 fl, das tresse 208 fl. Weiln wir es aber für ain Ybermaß gehalten, also haben wir ine auf E. Fstl. Dchl. genedigiste Ratification auf 150 fl herabgebracht. Er begert zwar, das Spritzwerk, weil er dasselb, wie E. Durchl. ime selbst genedigist bevolchen, gantz verendert und sowol vorher alß zurück und umb und umb richten soll, ime absonderlich zu bezahlen und dafür 30 fl, wir haben ime aber gar nicht einwilligen wellen, bis wür sehen, wie es reussir und E. Frstl. Dchl. genedigist gefellig, auch was für ein Bestand dabei.

Wegen des Christoph Angermairs hab ich, so vil mir yber der Pildhauer beschehne Clag ze thuen müglich gewest, Erfahrung eingeholt, befinde sovil, daß er einen Brudern bei sich, der auch von Helffenbain arbaiten kan, wie er dann ein Zeit her Todtenköpsl, ain per 1 fl, und Engeln, ains zu 7, 8, 9 und 10 fl geschnitten und solche an underschidliche Ortt, alß dem Lindelo [2]), in die Reglhäuser [1]), gen Anger [2]), item der Freilin von Mäxlrain [3]) in E. Dlch. fstl. Frauenzimmer verkaufft, aber es solte ein grosser Underschid sein zwischen seinen und seines Bruedern Hand. Zu disem seinem Bruedern helt er stets noch ainen Gesellen, mit denen er alle Arbait verrichtet, so ime in der Statt under die Hand kombt, dardurch ein Handwerch der Bildhauer beschwert wirdet. Das er aber von seiner selbst Hand etwas in die Statt oder andern gemacht hatte, kan ich nit erfahren, ausser E. Frstl. Dlcht. geliebtesten Herrn Vattern [4]), deme er ein oblong geträetes Postamentl mit ainem Engelköpfl und zwai daranhangenden Gewächslen geziert. Dasienige Stuck, so der Füll [5]) von ime erkaufft, hat er ebenmessig für E. Dlcht. geliebtesten Herrn Vattern, alß er noch zu Fridperg gewest, gemacht, so aber hechsternannt Irer Dlcht. nit gefellig gewesen. Ich hab auch die Arbait so er in seiner Werckstatt bei Handen hat, in E. Frstl. Dlcht. Camerdiners, des Urspringers [6]), Zimmer abgeholt und dieselbe durch den Sattler [7]), Krieger [8]), Candid [9]) und dero Paumaister [10]) besichtigen lassen, die halten darfür, daß sie wol dergleichen fleissige Arbait in Italia, von Bassorilevo aber so hoch erhebt niemals gesehen, vermainen auch nit, daß dergleichen ainicher Potentat in Europa habe, künde also dise Arbait mit Gelt nit bezalt werden, ainhellig darfür haltent, daß sie ausser der andern Arbait allein die zwai onaten auf 1000 Thaler leichtlich bringen wolten, erscheint also, daß er Angermair in E. Frstl. Dchlcht. Diensten sein Besoldung gar

1) Der Namen des „welschen Fontanier" ist auch in der Hofzahlamtsrechnung nicht aufgeführt, sondern nur gesagt, daß der Gartenmeister Elias Paur „für mehrerlei Unkosten und Ausgaben, was Anno 1618 über die fürstlichen Hofgärten erlossen", 2345 fl. erhielt.

2) Thimon von Lintlo, herzoglicher Reiterobrist, aus einem friesischen Edelgeschlecht abstammend.

1) Die Pütrich- und Riedler-Regelhäuser in München.

2) Das St. Clara-Kloster am Anger.

3) Fräulein Veronika von Mäxlrain, die in der Hofzahlamtsrechnung von 1618 unter den „Frauenzimmerpersonen, so die Lüferung zu Hof haben", aufgeführt wird.

4) Herzog Wilhelm V., der schon am 15. Oktober 1597 zu Gunsten seines Sohnes Maximilian die Regierung niederlegte, gewöhnlich im Schloß zu Schleißheim wohnte und am 17. Februar 1626 starb.

5) Vermuthlich Franziskus Füll von Windach, Mitglied des inneren Rathes zu München (1610 geadelt).

6) Andre Urspringer, des Herzogs erster Kammerdiener.

7) Raphael Sadeler der Aeltere, seit 1602 im Auftrag des Herzogs gemeinsam mit seinem Sohn Raphael mit dem Stich der Abbildungen zu Rader's Bavaria sancta et pia beschäftigt.

8) Paul Krieger, der für den bayerischen Hof gewöhnlich die Juwelierarbeiten lieferte.

9) Der berühmte Peter de Witte, der in München, wo er seit 1578 in Diensten der bayerischen Herzoge, den Namen Pietro Candido, den er sich während des früheren Aufenthalts in Italien beigelegt hatte, beibehielt. Von ihm rühren die meisten Zeichnungen und Entwürfe zur ornamentalen und plastischen Ausschmückung der Bauten Maximilian's I. her.

10) Wahrscheinlich ist Heinrich Schön, der Baumeister der seit 1611 im Bau begriffenen Residenz, gemeint.

wol verdient habe, welche ime dise Jahr her innhalt des Urspringers Rechnung von Mittfasten Anno 1615 biß dahero in 1300 fl getroffen. Sonsten habe ich Erfahrung von E. Frstl. Durchl. Überstehern [1]) und Pronnknechten, die diser Ortten täglich hin und wider gehn, daß sie ine täglich von und zu der Arbait gehn sehen.

Den Krumpper [2]) betr., der ist täglich und fleissig bei der Arbait, ausser daß er zu Zeiten ein halb stund etwas speter kombt und etwan eher hinweck gehet. Der hat vor disem etliche Arbait für E. Dlch. geliebtisten Herrn Vattern von Wax gemacht, so Ir Frstl. Dlcht. in Poln [3]) solle geschickt haben. So kan ich auch nit erfahren, daß er sondere Arbait habe von anderen, ausser daß er insgmain den Goldtschmiden alhie mit Visiren behülfflich.

Die Gschauessen [4]) bei dero Frstl. Apoteggen werden dise Wochen ausser der Galeen [5]) gar verferttiget, und weiln vil Unkosten darüber erlaufft, habe ich mit E. Dlcht. Apotegger [6]) davon geredt, der wolte solche selbst mit seiner Glegenheit verbessern, daß also der Hebenstreitt [7]) sambt seinem Weib abzuschaffen sein mechte. E. Frstl. Dlcht. kan ich hiebei unangefüegt nit lassen, daß die von E. Dlcht. uns genedigist anbevolchne Inventur dero Frstl. Kunstcammer wider unsern Willen gar langsamb von statt gehet und die Zeit, deren wir uns ostermal vergleichen, nit für einander bringen künden, dann da ainer abkondt, der ander in andern Sachen occupirt wirdet und also diser E. Dlcht. genedigster Bevelch nit kan fürdersamb exequirt werden. Wir weren aber der underthenigisten Mainung, da E. Dlcht. Dero genedigstem Gefallen nach uns anderen Geschäfften ein 14 Tag genedigist enthebt hetten, wir wolten diser Inventur zu E. Dlcht. genedigistem contento ein End machen. Was aber E. Dlcht. in ainem und anderm genedigist schaffen, dem solle gehorsamist gelebt werden.

Deroselben zu Frstl. Gnaden mich in underthenigistem Gehorsamb bevelchend,

E. Durchlaucht
underthenigister gehorsamister
Diener
Wiguleus Widman.

Dem durchleichtigisten Fürsten und Herrn, Herrn Maximilian, Pfaltzgraven bej Rhein, Hertzogen in Ober und Niedrn Bayrn x., meinem genedigisten Fürsten und Herrn zu Dero fürstl. Handen.

K. Th. Heigel.

1) Ueberstehеr = Bauaufseher, Palier (Schmeller, II S. 714).

2) Hans Krumpper der Aeltere aus Weilheim, der in den Hofzahlamtsrechnungen „Hofmaler“ genannt wird, sich aber namentlich als „Stuccador und Bossirer“, wie er sich selbst nennt, und als trefflicher Erzgießer auszeichnete. Von ihm rühren die schönsten Erzwerke Münchens, Kaiser Ludwig's Denkmal in der Frauenkirche, die Patrona Bavariae an der Westfaçade der Residenz und die Bavaria auf der Hofgartenrotunde her.

3) Sigmund III, König von Polen.

4) G'schaueſſen = Tafelaufſätze.

5) Galen, galenum = Weingefäß.

6) Balthasar Stöckel, herzoglicher „Leibapodegger.“

7) Johann Hebenstreit, herzoglicher Kammerdiener.

Abraham de Bruyn als Goldschmied.

Unter den zahlreichen Blättern, die Abraham de Bruyn (Nagler, Monogramm. S. 233) gestochen hat, befindet sich eine Reihe, die als Muster für Goldschmiede bezeichnet wurde (ebend. Nr. 19). Hieran knüpft Nagler die Vermuthung, daß de Bruyn selbst Goldschmiedearbeiten gefertigt habe. Auf der Münchener Kunstindustrie-Ausstellung (Katalog ält. Meister, Nr. 1934) von 1876 befand sich eine silberne Statuette, S. Georg zu Pferd, wie er mit dem Schwert den Drachen tödtet. Der Katalog giebt als Besitzer Hrn. Hauptmann von Kretschmar in Dresden an. Einzelne Motive dieses zierlichen Statuettchens stimmen ganz mit solchen Blättern de Bruyn's. So findet sich die Gesammtfigur des Ritters, Kostüm und Pferd in einem Blatt wieder, das in die Folge der römischen Kaiser zu Pferd gehört (der Kaiser nach links reitend, den Schild in der Linken hochhaltend und mit der Rechten eine Keule schwingend), vom Jahre 1568, ebenso in einem andern derselben Folge (mit aufgehender Sonne links). Ferner zeigt sich die genaueste Uebereinstimmung von Ritter, Pferd und Drachen mit Nr. 2 der Folge von 6 Blatt für Goldschmiede (Andromeda), der sehr charakteristische Pferdekopf in Nr. 4 (Perseus), die Lanze in Nr. 3 (Medusa) wieder. Nun könnte zwar gesagt werden, daß irgend ein anderer Goldschmied de Bruyn's Blätter als Vorbilder für seine Arbeit benutzt und die zerstreuten Details bei derselben vereinigt habe: die innere Uebereinstimmung aller Einzelheiten an der Statuette mit den wiederkehrenden Motiven in verschiedenen Blättern des Stechers läßt aber wahrscheinlicher werden, daß de Bruyn selbst der Meister jener Statuette gewesen ist.

Es wäre von kunsthistorischem Interesse, die Frage der Entscheidung nahe zu führen, wenn es gelänge, archivalische Notizen über de Bruyn's Thätigkeit zu Köln in dieser Richtung beizubringen und beglaubigt

Goldschmiedearbeiten des Meisters namhaft zu machen. In der Absicht, die Forscher auf diesen Punkt hinzulenken und irgend welche fördernde Mittheilung zu veranlassen, habe ich diese Zeilen geschrieben.

München. J. A. Meßmer.

Nekrologe.

J. Rungaldier †. Am 20. November 1876 starb in Graz, von Wenigen gekannt, der nicht unbedeutende Kupferstecher und Miniaturmaler Ignaz Rungaldier. Geboren zu Graz den 9. Juli 1799*) als Sohn des Silberarbeiters Georg Rungaldier, zeigte er schon im Alter von acht Jahren ein ausgesprochenes Zeichentalent und erhielt den ersten Unterricht in der Grazer ständischen Zeichnungsakademie unter J. V. Kauperz (geb. 1741, gest. 1816) vier Jahre lang, 1812—16, mit so staunenswerthem Erfolge, daß sich ein Kunstfreund dadurch veranlaßt fand, ihm eine hinreichende Summe vorzustrecken, um vom Jahre 1816 an die Wiener Akademie der bildenden Künste besuchen zu können. In kurzer Zeit machte er sich durch ungewöhnlich schnelle Fortschritte sowohl im Zeichnen als auch im Modelliren und Wachsbossiren bemerkbar und wurde mehrfach durch erste und zweite Preise ausgezeichnet. Nach vollendeten allgemeinen Studien wendete er sich mit Vorliebe der Kupferstecherei zu, und zwar vorzugsweise der Schabkunst unter dem ausgezeichneten Professor V. G. Kininger, in welchem Fache er als einer seiner besten Schüler vortreffliche Blätter lieferte, die sich den tüchtigsten Leistungen Kininger's anreihen. Das älteste uns von Rungaldier bekannte Blatt in Schabkunstmanier ist das Porträt eines jugendlichen Mannes und mit der Jahreszahl 1818 bezeichnet. Von seinen übrigen Blättern nennen wir als die vorzüglichsten: Ossian nach Peter Krafft, Imp. Fol. 1822 — Jupiter und Thetis nach Füger gr. Fol. 1824 (Hauptblatt des Meisters, durch den ersten Hofpreis ausgezeichnet) — Porträt Heinrich Füger's jun. nach Füger Fol. 1824 — St. Sebastian nach Guido Reni Fol. ohne Jahreszahl — Madonna mit dem Kinde in der Wiege, links Johannes der Täufer, rechts ein Engel, nach F. Kadlik gr. Fol. 1825. — Die in stetigem Fortschritte begriffene und sich immer mehr ausbreitende Lithographie und in Folge dessen die immer seltener werdenden Bestellungen von Kupferstichen mögen Rungaldier bewogen haben, diesem Fache zu entsagen und sich der Porträtminiaturmalerei zuzuwenden, worin er es in Kurzem zu solcher Meisterschaft brachte, daß er in den zwanziger und dreißiger Jahren neben Daffinger, C. Saar, Em. Petter, Theer, Teltscher, Kriehuber 2c. einer der gesuchtesten Porträtmaler wurde und namentlich in hocharistokratischen und Hofkreisen als solcher und auch als Lehrer fortwährend lohnende Beschäftigung fand. Die hohen Preise, die er für seine Miniaturbilder erzielte, machten es ihm möglich, schon nach wenigen Jahren dem Eingangs erwähnten Gönner die für seine Ausbildung verwendete Summe zurückzuerstatten, sich während seines dreißigjährigen Aufenthaltes in Wien ein namhaftes Kapital zu ersparen, und sich um Mitte der vierziger Jahre in seiner geliebten Vaterstadt Graz zur Ruhe zu setzen, wo er in Folge seiner Kränklichkeit die letzten dreißig Jahre in gänzlicher Zurückgezogenheit lebte und nur noch zu seinem Vergnügen malte. Rührend war die dankbare und liebevolle Erinnerung, die er seinen hochverehrten Lehrern Füger und Kininger bis zu seinem Tode bewahrte. Seinen Erben hinterließ er eine namhafte Anzahl reizender Miniaturbilder, die er zum Theil nach ihn besonders anregenden Motiven, zum Theil auch nach Kupferstichen ausführte.

Alfred Franck.

Der Genremaler Adolf Burger, in weitesten Kreisen bekannt als Darsteller von Volksscenen aus dem wendischen Leben im Spreewalde, dessen Schilderung er sich zur Lebensaufgabe gemacht hatte, starb in Berlin am 13. Dec. 1876 in Folge einer Lungenentzündung.

*) C. Schmutz, Historisch-topographisches Lexikon von Steiermark, Graz 1821—22, Bd. III, S. 414, giebt irrthümlich den 21. Juli 1801 als seinen Geburtstag an, während obiges Datum dem Originaltaufscheine entnommen ist.

Sammlungen und Ausstellungen.

†† Oesterreichischer Kunstverein. Die im December veranstaltete „Richard Wagner-Ausstellung", eine Vorführung sämmtlicher bisher geschaffenen Kompositionen aus Wagner'schen Operndramen, erwärmte das Publikum nicht in dem Maße, wie man es gehofft hatte. Die Ursache hievon ist wohl nicht einer Mißstimmung des Wiener Publikums gegen Wagner's Muse zuzuschreiben; der größte deutsche Tondichter der Gegenwart dürfte vielmehr kaum in einer deutschen Stadt fanatischere Anhänger finden als hier; es lag der Grund vielmehr in dem Gebotenen selbst. Zunächst war das Beste davon nichts Neues; die Kartons von Pixis, Kaulbach, die Hoffmann'schen Dekorationen u. A. sind durch Photographie so vortheilhaft reproducirt worden, daß die Originale kein wesentliches Interesse mehr bieten können, und was sich im Weiteren vorfand, war, vielleicht mit Ausnahme einiger Echter'schen Kompositionen, in künstlerischer Hinsicht von keiner besonderen Bedeutung. Wir wollen hier nicht zu erörtern versuchen, ob es der bildenden Kunst überhaupt zum Vortheile gereicht, aus Operndichtungen Sujets zu holen, in wie fern sich ihre Darstellung zu der auf dem Theater verhält, ob das scenische Arrangement, in welchem sich das Opernwerk entfaltet, für den bildenden Künstler nicht bindend oder hemmend ist und wie weit seine Freiheit in der Komposition gehen darf, wenn er über das Theater hinaus nach der Wirklichkeit greift, und seine Gestalten auch ohne Noten sprechen sollen, somit gerade von dem entblößt sind, was dort ihre Existenz auszeichnet; fügen wir uns dem Unvermeidlichen und registriren wir, was geboten. Seit Kaulbach in seinem Dornröschen gleichsam den Duft der Blume illustrirt hat und Gab. Max Musik in Bildern erscheinen ließ, haben geschäftslustige Kunsthändler Künstlerhände mit so mancher Aufgabe bedacht, die vor dem Forum strengerer Kritik einen schweren Stand hätte. So ernst nimmt es aber die Illustration nicht, und als solche haben wir die Mehrzahl der Wagner-Bilder doch nur zu betrachten. Von dem Dufte der Poesie und den Akkorden der Musik ist wenig in die vorhandenen Zeichnungen übergegangen; sie sind zumeist der Abklatsch der Scenen auf dem Theater mit idealen Schauspielern, oder, wenn sie schon Illustrationen zu Wagner sein sollen, Sängern. Kaulbach hat sich noch am freiesten aus der Affaire gezogen, indem er durch schärfere physiognomische Affekte bei der letzten Scene im Tannhäuser, „Elisabeth's Tod" der Gruppe dramatisches Leben einhauchte und auch der Landschaft einen gewissen musikalischen Duft verlieh. Die Kartons von Th. Pixis nehmen sich daneben, trotz glänzender Ausführung, äußerst kühl aus. Von den größeren Zeichnungen macht nur „Evchen bei Hans Sachs" eine vortheilhafte Ausnahme. Hier ist doch in den Köpfen ein gewisser Humor zu finden; in den übrigen Blättern suchen wir vergebens nach Seele, nach Gemüth, überhaupt nach Ausdruck. In Pixis hat sich ein Stück der alten Düsseldorfer Schule fortgeerbt; eine süßliche Romantik durchweht seine Kompositionen, seine Gestalten athmen jene schüchterne Weltanschauung, die jede innere Kraft verläugnet. Die Kartons sind mit Ausnahme des genannten „Evchens", welches seinen Platz in „Wahnfried" einnimmt, Eigenthum des Königs Ludwig II. von Bayern. Von des Künstlers grau in grau gemalten Oelbildern zu den „Nibelungen" nennen wir „Abschied Siegfried's von Brünhilden" und „Gudrun reicht Siegfried den Zaubertrank" als die gelungensten. Die Federzeichnungen zu Wagner's Opern, hier in Photographien ausgestellt, führen uns direkt auf die Bühne; wir finden die Sänger, Statisten, Ballerinen 2c. in minutiöser Treue wiedergegeben. Von Pixis' Oelbildern macht sein „Evchen bei Hans Sachs" einen recht wohlthuenden Eindruck, dasselbe kann man von „Siegmund mit Sigelinde am Herde Hunding's" sagen; als noch weniger ansprechend müssen wir dagegen die „Rheinnixen" bezeichnen; die Farbe ist übertrieben, die Formen unklar und verwischt. — In den Echter'schen Entwürfen für die Frescobilder der kgl. Residenz zu München pulsirt frischeres Leben und besonders sind die dramatischen Scenen mit großer Verve hingeschrieben. Echter hält sich in seinen Darstellungen nicht strikt an die Bühnenmöglichkeit, er greift zur Quelle, der Sage selbst zurück, behandelt den Stoff mehr selbständig vom Standpunkte des bildenden Künstlers und überläßt es

schließlich dem Beschauer, das Bild als Illustration zu Wagner's Oper zu adoptiren. Das Meiste ist blos als Skizze ausgestellt, doch finden sich auch manche ganz hübsch durchgeführte Blätter, so namentlich aus den „Meistersingern" und dem „Fliegenden Holländer". Gleiches Lob verdienen auch des Künstlers Kartons zu „Tristan und Isolde". Als vollends unreif sind dagegen die Arbeiten von Wagner zu bezeichnen; kein technischer Vorzug beschönigt den Mangel geistigen Gehaltes. Ebenso ablehnend müssen wir uns seinen Aquarellen gegenüber verhalten, in denen sich übrigens auch haarsträubende Verzeichnungen finden. Wenn sich Elsa im Brautgemach Lohengrin's mit netto vierzehn Kopflängen präsentirt, so könnte man eher Lohengrin die naive Frage zumuthen: „Von welcher Art bist du?" — Wagner reicht M. Schwarz mit seinen Oelbildern „Tannhäuser's Erzählung" und „Verlobung Lohengrin's mit Elsa" ebenbürtig die Hand. Solche Gestalten würden selbst mit guter Stimme auf der Bühne nicht reussiren, auf dem Bilde ohne dieselbe um so weniger; lassen wir den Vorhang gnädig über ihre Mängel fallen. Ob Dr. Hausegger, als er zur Zeit die Nibelungen-Skizzen entwarf, an Richard Wagner dachte, wagen wir nicht zu behaupten. Das Streben des leider zu früh verstorbenen genialen Mannes wurde durch die Ausstellung dieser Arbeiten seinen Freunden wieder in's Gedächtniß gerufen. Nur hätten wir gewünscht, daß auch sein größerer Karton „Die Götterdämmerung" sich zu dem Vorhandenen gesellt hätte. — Es erübrigt uns nur noch einige Worte über Hoffmann's „Dekorations-", oder, wie sie der Katalog nennt, „scenische Entwürfe" zu Wagner's Bühnenfestspiel anzufügen. Es ist schon viel Rühmenswerthes während der Festspiele in Bayreuth über diese Arbeiten geschrieben worden, hier präsentiren sie sich als selbständige Wandbilder, und die heutige Beurtheilung mag vielleicht um so unbefangener sein. Die Bilder sind, was namentlich die Landschaft anbelangt, mit viel Schwung und Energie komponirt und der große Stil Preller's ist in ihnen in gewisser Hinsicht gelungen weitergeführt, nur drängt sich die Absicht hier und da zu deutlich in den Vordergrund, das „Komponirte" ist zu wahrnehmbar. Immerhin sind aber die Arbeiten schätzenswerthe Leistungen und stiegen noch mehr in ihrem Werth, wenn sie ohne Staffagen wären. Letztere stören zuweilen geradezu den Eindruck des Bildes. Die Person Wagner's selbst betreffend fanden wir Lenbach's geistvolles Porträt, eine Medaille zu „Ehren Wagner's" von A. Scharff, eine mittelmäßige Büste, Wagner's Arbeitszimmer in „Wahnfried", ein Facsimile des Meisters u. dgl. — Von den übrigen Ausstellungswerken im Anhange der Wagner-Ausstellung machte Prof. A. Menzel's „Die Linden Berlins am Nachmittag des 31. Juli 1870", die Abreise des Königs zur Armee, verdientes Aufsehen. Ein historisches Genrebild voll Wahrheit der Darstellung und seiner Charakteristik der einzelnen Typen.

O. A. **Düsseldorf.** Ein Bild von Bedeutung ist das jetzt im Salon der Herren Bismaier & Krauß ausgestellte Gemälde von Ed. Schulz: „Verlorene Ehre". Die in der Neuzeit so eifrig verfochtene Richtung, in der bildenden Kunst ein Stück Leben wiederzugeben, aber auch weiter nichts als das, gleichsam eine Photographie ohne Retouche, hat hier einen tüchtigen Vertreter gefunden. Der Naturwahrheit und Charakteristik darf sich das Bild rühmen, aber über die Wirklichkeit geht es nicht hinaus. Daher können wir uns vor dem traurigen Vorgang, welchen es darstellt, ebenso wenig, als wenn wir Zuschauer eines solchen im Leben sind, einer öden Wehmuth, einer Trostlosigkeit erwehren, ja eines Ueberdrusses an dem elenden menschlichen Dasein. Dies sind aber nicht die Gefühle, welche ein Kunstwerk erregen soll; nicht ganz unversöhnt darf es uns entlassen, sei sein Inhalt auch noch so traurig. Solch' ein Trost in Thränen kann aber nur durch das Schöne in der Kunst gegeben werden, allerdings nicht durch kalte, konventionelle Schönheit, sondern durch eine warme belebte, durch eine reine Harmonie der Linien, durch einheitliche Gruppirung und Wirkung, durch den rührenden, versöhnenden Ausdruck, sei es auch nur eines Kopfes, kurz durch irgend einen Hoffnungsstrahl in dem Dunkel des irdischen Schmerzenslabyrinthes. Und um so mehr schmachten wir hier nach einem solchen, als das Drama, welches sich vor unsern Augen entwickelt, tief erschütternd ist, und eben in seiner Wirkung auf den Beschauer Zeugniß ablegt von der Kraft und Ausdrucksfähigkeit des Künstlers. Wir sehen in einem Gefängnißhof zwei Angeklagte vor uns, die eben von einem Gensdarmen der Behörde abgeliefert werden. Die Polizeibeamten, ausgediente Militärs, sitzen hinter einem Tisch mit Schreibmaterialien, und während der eine es sich in seiner gesicherten Stellung wohl sein läßt bei Tabak und Bier, hört der andere dem Bericht des Gensdarmen mit Spannung zu, achtlos, welche Qual derselbe dem einen Gefangenen erregt. Kein größerer Gegensatz ist denkbar als zwischen den beiden mit einem Strick an den Händen zusammengefesselten Angeklagten. Während der eine sich lange selbst aufgegeben hat und mit Falstaff zu fragen scheint: „Was ist Ehre? kann Ehre ein Bein ansetzen?" treibt den andern eben der Verlust dieser Ehre zur Verzweiflung. Der kleine, rothe, dickliche Strolch läßt sich die Sache nicht anfechten; in den edlen, scharfen Zügen des großen, dunklen, sehnigen Mannes aber, dessen Tracht ihn als Gebirgsjäger bezeichnet, arbeiten Wuth und Schmerz. Der Hund, welcher zwischen seinen Füßen sitzt, scheint alle Empfindungen des Herrn zu theilen. Wahrscheinlich liegt hier eine Anklage auf Wilddieberei vor; denn eines schweren Verbrechens ist ein Mann, wie der vor uns stehende, nicht fähig; was aber der Verlust seiner Ehre noch aus ihm machen wird, das wagen wir nicht zu entscheiden, und eben in dieser unheimlichen Ahnung, welche uns unwillkührlich beschleicht, liegt das tiefstragische Moment des Bildes. Die Kinder, welche im Hofe stehen und neugierig auf die Scene blicken, bilden gleichsam das Publikum und werden die Neuigkeit von dem Geschehenen bald überall hin verbreiten. Schade, daß hier das versöhnliche Element nicht mehr hervorgehoben ist, aber der Ausdruck genügt nicht, und außerdem sind einige Figuren verzeichnet, oder wie das Kind im rothen Röckchen ganz formlos und störend in der Farbe. Diese möchten wir überhaupt leuchtender und weniger schwer wünschen. — O. Geertz, ein talentvoller Künstler, welcher aber auch bis jetzt in der modernen trostlosen Weltanschauung allzu sehr befangen war, hat mit seinem letzten Bild, „Der Bettelpfennig", einen glücklicheren Weg eingeschlagen. Ohne an Naturwahrheit, die das Fundament jeder Kunst sein muß, einzubüßen, zeigt er uns diesmal ein Bild der Kindheit, welches uns nicht wie sonst so oft abstößt, sondern mit Wohlgefallen erfüllt. Sollte der Fanatismus des Häßlichen in der Kunst sich ausgelebt haben, sollte man fortan das Häßliche nur malen, wo es als Gegensatz nöthig ist, es aber nicht mehr als Zweck betrachten, sollte man Häßlichkeit und Charakteristik wieder scheiden können, die unauflöslich verwachsen schienen? Dieser Betteljunge liefert den Beweis, daß Charakteristik und Anmuth sich sehr wohl vertragen. Gern blickt man in sein hübsches Gesicht, freut sich seiner Sorglosigkeit, seines Uebermuths, mit dem er die erbettelten Pfennige in der Luft tanzen läßt. Die Armuth dieses Knaben hat nichts Abstoßendes, seine zerrissenen Kleider lassen hübsche, gesunde Glieder sehen, die Sonne bescheint ihn, ja der zarte Schatten einiger Bäume auf der weißen Mauer hinter ihm, beiläufig gesagt ein malerisches Virtuosenstück, lassen sogar eine liebliche Umgebung ahnen. Welche Wohlthat, nachdem man in den letzten Jahren so viel Elend, so viel poesielosen Jammer, so viel düstere Winkel, schmutzige Straßen und was das Schlimmste ist, so viel welke und verdorbene Kinder hat betrachten müssen! — In der permanenten Ausstellung des Herrn Schulte geben uns einige treffliche Bildnisse die frohe Ueberzeugung, daß die gute Porträtmalerei bei uns noch nicht ganz verloren gegangen ist, ja daß Künstler, bei denen eine Abnahme sichtbar war, einen neuen Aufschwung genommen haben. Den besten Beweis dafür liefern das Bildniß eines älteren Herrn von Prof. Röting, und das einer jungen blonden Dame von Scheurenberg. Die Harmonie und Wirkung in letzterem, das helle Kolorit, das lichte Haar, die zartrosa und weiße Gewandung, zeugen von entschiedenem Farbensinn, und der feine Ausdruck des Gesichtes von sinniger Auffassung der Natur. Gleichen Beifall können wir nicht den weiblichen Köpfen in halber Lebensgröße von M. Wiegmann schenken, ganz unkünstlerisch aber erscheint das Familienbild von Prof. A. Bauer. Ebenso wenig dünkt uns das zweite Gemälde desselben, eine Genrescene im griechischen Kostüm, des Künstlers würdig, der früher manche gute Werke geliefert hat. Es heißt überhaupt sich auf's Glatteis wagen, wenn

man den glänzenden Mosaikboden Alma-Tadema's betritt. Lokalität und Tracht mahnen hier an diesen Meister, aber weder in Form noch Farbe noch seiner Durchführung ist eine Annäherung an ihn zu bemerken. Eine griechische Familie, in einer offenen Halle versammelt, erfreut sich an dem Tanz eines Mädchens, zu dem zwei am Eingang stehende Musikanten aufspielen. Auf diese Tänzerin sind alle Blicke gerichtet; wo aber ist die Grazie, welche wir von einer solchen erwarten dürfen? sie klebt an der Erde, schwer sind ihre Glieder, die Gewandung ungeschickt. Das Gesicht, in welchem doch die Lust an der rythmischen Bewegung gipfeln sollte, ist abgewandt. Nicht mehr Leben als diese Gestalt haben die übrigen Figuren, ausgenommen die Musikanten, die am besten gelungen sind. Der Mann und Vater, welcher doch wohl das Symbol der Kraft sein müßte, sieht mit den schmalen Schultern, in dem geblümten losen Rock, sehr dürftig aus, und das kleinste Kind, welches den Hals der Mutter umfaßt, scheint fast zur Puppe erstarrt. — Wahres, inneres Leben pulsirt indessen in dem Bilde von Brütte (früher in München, jetzt hier), „Eine Bauerndeputation“, ausgestellt im Salon der Herren Bismaier & Krauß. Der Künstler führt uns in das Treppenhaus eines Ministerhotels oder eines fürstlichen Palastes. Schon ist die Deputation vor der Thüre der Wohnräume angelangt, als ihr ein geschniegelter und gebügelter Lakai entgegentritt, um sie aufzuhalten. Wohl mögen ihm die Stiefel der Ankommenden, welche einen Theil der heimatlichen Scholle mitbringen, nicht auf das blanke Parquet zu gehören scheinen. Solch' bekannte Wichtigthuerei des dienenden Personals imponirt aber dem wohlgenährten Pfarrer, dem Führer der kleinen Schaar nicht; im Gegentheil, er mißt den aalglatten Sklaven mit durchdringendem Blick, und die herabgezogene Oberlippe verräth die heiterste Ironie. Ebensowenig läßt sich der ihm folgende Bauer verblüffen, ein hagerer Mann in mittleren Jahren, jedenfalls eine hervorragende Person im heimatlichen Dorf. Ausdruck und Bewegung wollen wohl sagen: „Sieh da, bekomme ich doch auch einmal einen so närrischen Kerl zu sehen!“ Der ältere Mann neben ihm zieht indeß sehr höflich die Mütze, vielleicht in dem Irrthum, er habe in dem Herrn Bedienten schon den Fürsten vor sich. Diesem Unerfahrenen schließt sich noch ein junger Bauer in braunem Vollbart an, hübsch aber beschränkt und ungeschickt, so wahr und natürlich, daß wir ihm schon oft begegnet zu sein meinen. Die Treppe herauf kommen die Nachzügler, voran ein dicker Herr mit gelber Weste, in der einen Hand den weißen Cylinder, in der andern, welche sich an dem Geländer hält, ein rothes Schnupftuch, mit dem er sich schon manchen Tropfen, für das allgemeine Beste vergossen, abgewischt haben mag. Wenn die Kunst unter anderen Aufgaben auch die hat, das Leben in harmloser Weise zu erheitern, so ist diese hier vollständig gelöst.

Vermischte Nachrichten.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** In der Sitzung vom 9. December beging die Gesellschaft in herkömmlicher Weise die Geburtstagsfeier Winckelmann's, des großen Altmeisters der antiken Kunstgeschichte. Die Feier fand im kleineren Saale des Architeltenvereinshauses, in dessen gastlichen Räumen die Gesellschaft jetzt ein sicheres und würdiges Daheim gefunden hat, statt. Die Büste Winckelmann's war aufgestellt; farbige Stiche schmückten drei Wandseiten; eine größere Federzeichnung gab eine Zusammenstellung der bisher gefundenen Skulpturen im Ostgiebel des Zeus-Tempels von Olympia, und eine Situationsskizze auf einer Wandtafel lenkte den Blick nach der merkwürdigen Ausgrabungsstätte von Mykene. Der stellvertretende Vorsitzende Herr Adler begrüßte die zahlreiche Versammlung, unter deren Gästen sich der Herr Kultusminister Dr. Falk, Geh. Rath Bonitz, Stadtschulrath Cauer, Professor Dr. Nitzsch, Reichstagsmitglied Senator Römer, die Herren Roßmann, Lippmann, Kaupert u. A. befanden, mit einer kurzen Ansprache, in welcher er unter Hinweis auf die fortschreitenden, wahrhaft epochemachenden Entdeckungen zu Athen, Mykene und Olympia die glücklichen Auspicien hervorhob, mit welchen der diesjährige Festtag nicht nur hier, sondern auch in Rom, Athen, Bonn und anderen Stätten kunstwissenschaftlicher Forschung gefeiert werden könne. Sodann brachte er als Festgabe der Gesellschaft das diesjährige Programm zur Vertheilung, welches Herrn Trendelenburg verdankt wird und einen bisher unedirten Musenaltar aus Halikarnaß in eingehender Weise erläutert. Hieran schlossen sich die beiden Festvorträge des Abends, welche die Herren Robert und Treu übernommen hatten. Herr Robert besprach die Wandmalereien eines 1777 in den Gärten der Villa Negroni in Rom ausgegrabenen antiken Gebäudes, welche von Raphael Mengs und dessen Schwager Maron in Kopien erhalten worden sind. Durch das Entgegenkommen des Direktors der kgl. Bauakademie, Herrn Lucae, war es möglich gewesen, ein dem Schinkel-Museum gehöriges kolorirtes Exemplar der von Campanella, Vitali u. A. nach diesen Kopien ausgeführten Stiche im Sitzungssaale aufzuhängen. Nach näherer Angabe aller Interpolationen und Mißverständnisse der Kopisten wies der Vortragende darauf hin, wie diese Wandmalereien, da das Gebäude auf Grund eines Ziegelstempels erst nach dem Jahre 134 n. Chr. zu stellen ist, einen interessanten Einblick in die Zimmerdekoration des antoninischen Zeitalters gewähren, in ihrer ganzen Bedeutung aber erst durch die wichtigen Forschungen A. Mau's über die pompejanischen Wanddekorationen gewürdigt werden können. Sie zeigen mannigfache Anklänge an die in den letzten Jahren der römischen Republik übliche Dekorationsweise, den von Mau sogenannten zweiten Stil, ohne ihm jedoch völlig anzugehören, so daß wir hier denselben Archaismus erkennen, welcher der antoninischen Epoche auch auf anderen Kunstgebieten und namentlich in der Literatur eigenthümlich ist. Bei der Besprechung der einzelnen Gemälde wurde die Thatsache betont, daß bei sämmtlichen in einem und demselben Zimmer befindlichen Bildern stets ein innerer Zusammenhang erkennbar ist; einmal sind sogar zwei aufeinanderfolgende Scenen desselben Mythos dargestellt. Die verschiedenen Erklärungsversuche des Bildes mit Aphrodite und Eroten am Ufer eines Baches, welches fast übereinstimmend auf Medaillen der Lucilla und der jüngeren Faustina wiederkehrt, wurde eingehender erörtert und schließlich die merkwürdige Uebereinstimmung angedeutet, welche zwischen der Kompositionsweise der einen Wand mit dem von Lukian in seiner Schrift de domo beschriebenen Zimmer besteht. Herr Treu hatte den oben genannten Rekonstruktionsentwurf für den Ostgiebel des olympischen Zeustempels ausgestellt und suchte mit Hilfe dieser Zeichnung den Nachweis zu führen, daß mit den von Pausanias aufgezählten Gestalten der Giebel sich sehr wohl füllen lasse und die folgende Anordnung die richtige sei. Linke Seite: 1) gelagerter Flußgott (Alpheios) in der Giebelecke, 2) sitzender Mann (zweiter Pferdeknecht links), 3) knieender Wagenlenker (erster Pferdeknecht links). Rechte Seite: 1) liegender Flußgott (Kladeos), 2) kauernder Jüngling (zweiter Pferdeknecht rechts, früher Myrtilos genannt), 3) sitzender Greis (erster Pferdeknecht rechts, früher Kladeos genannt). Der Mitte zunächst und zwar auf der linken Seite habe der Torso eines jugendlichen Mannes gestanden, der mit großer Wahrscheinlichkeit als Pelops bezeichnet werde. Die vorgeschlagene Anordnung erwecke übrigens ernste Bedenken gegen die von Pausanias ausgesprochene Deutung der Gestalten hinter den beiderseitigen Viergespannen als Pferdeknechte; denn weder auf den sinnenden Greis, noch auf die beiden Gestalten, welche den Flußgöttern zunächst sitzen, wollen sie recht passen. Zum Schlusse wurde die große Uebereinstimmung der ganzen Komposition und einzelner Figuren mit solchen vom Westgiebel des Parthenon (Kephissos, Kekrops, Ilissos) hervorgehoben, welche die Ueberlieferung zu stützen geeignet sei, daß Paionios den Ostgiebel von Olympia entworfen habe und zwar im Hinblick auf die Kompositionen am Parthenon. Herr Hübner hielt darauf einen Vortrag über eine neuerdings im südlichen Portugal gefundene römische Urkunde, obrigkeitliche Verordnungen in jenen Bergbau treibenden Distrikten betreffend. Die Urkunde wird demnächst in der Ephemeris epigraphica veröffentlicht werden. Ferner berichtete Herr Adler 1) aus brieflichen Mittheilungen des Professors Curtius über die an Inschriften, wie Statuenresten und Reliefs gleich ergiebigen Ausgrabungen, welche die archäologische Gesellschaft zu Athen an der Südseite der Akropolis (auf den Stätten des Asklepieion und Aphrodision) veranstaltet; 2) aus direkten Berichten von Olympia über den werthvollen, erst in den letzten Tagen gemachten Fund

zweier großen Metopenbruchstücke — das eine vom östlichen, das andere vom westlichen Triglyphon stammend, — sowie sonstiger Reste der Plastik und Architektur. Endlich orientirte derselbe die Versammlung mittelst eines skizzirten Situationsplanes auf dem Schauplatze der Schliemann'schen Ausgrabungen zu Mykene, wobei er den sehr verbreiteten Irrthum, daß jene Forschungen auf dem Boden von Argos stattfänden, widerlegte und aus amtlichen Telegrammen den Umfang und die Reichhaltigkeit der Funde bestätigte. Von den beiden, auf dem mittleren Plateau von Mykene befindlichen Schatzhäusern habe Herr Schliemann nur das dicht vor dem Löwenthor liegende und bisher nicht genauer untersuchte vollständig ausgegraben, ohne irgend eine Ausbeute zu machen. Die Hauptfunde (goldene Prunk- und eherne Kampfwaffen u. dgl.) stammen aus 8 M. tiefen Gräbern, welche innerhalb der Ringmauer der Vorburg lagen. Im Anschlusse hieran gab Seine Hoheit der Erbprinz Bernhard von Sachsen-Meiningen weitere auf Autopsie beruhende Mittheilungen, da er am 18. Oktober in Mykene anwesend gewesen sei, also gerade zu der Zeit, wo nach Aufräumung der alten Burggasse vor dem Löwenthore die ersten, auf Grabanlagen deutenden und mit hochalterthümlichen Reliefs geschmückten Stelen vorgefunden wurden. Es waren vier aufrecht stehende Grabsteine von grauem Kalkstein, die eine übereinstimmende Behandlung zeigten. Die Vorderseite, nach außen, nach Westen und der Inachosebene gewendet, trägt ein in der Mitte durch einen Querstrich durchgetheiltes Feld, über welchem sich in Schlangenlinien sich verwickelnde Bänder vorfinden, unter demselben jene uralten, in rohem Stile gearbeiteten Flachreliefs. Ein Krieger oder Jäger, mit langer Nase, vortretendem Kinn und einem unter dem Kinn nach vorn hervorsprießenden Knebelbart, in langem Gewande, baarhäuptig, auf einem Streitwagen, der von einem galoppirenden Pferde mit großem gebogenen Ochsenhorn gezogen wird, bekämpft mit langer Stoßlanze einen Gegner oder ein Jagdthier, einmal ihn durchbohrend, einmal mit den Rädern zermalmend, einmal ihn von dem gehörnten Pferde niederrennen lassend. Es ist wahrscheinlich, daß hier die Grabstätte einer uralten mykenischen Dynastie, von den Dichtern Atreus, Agamemnon, Klytaemnestra, Aigisthos, Iphigenia, Elektra, Orestes genannt, vorliegt. In den Gräbern fand Schliemann jenes massenhafte Gold. Auch der zu früh verstorbene Professor Köchly war Augenzeuge und aufmerksamer Beobachter jener hochwichtigen Entdeckungen.

Siegburger Funde. In der Aulgasse, die seitwärts dem Seehof zuführt, liegt der sogenannte Scherbenberg, der jetzt zum Theil mit Gartenanlagen versehen wird. Beim Umgraben fand man die schönsten und merkwürdigsten Sachen der früheren Töpferkunst. Der kürzlich aufgedeckte (bereits der 13.) Backofen enthielt Töpfe, auf denen die ganze biblische Geschichte von Adam und Eva bis zu Christi Himmelfahrt, Zeichnungen, Jahreszahlen, römische Siegesgöttinnen, Kaiser Constantin, Wappen von Jülich, Cleve und Berg, sämmtlich in den schönsten Farben und Glasuren abgebildet sind. Alles ist in feinstem Thon gegeben. Auch viele Förmchen, welche damals zur Zeit der Töpferkunst gebraucht wurden, fanden sich vor. (Köln. Ztg.)

National-Denkmal auf dem Niederwald. Mit der Ausführung der Bauarbeiten des National-Denkmals auf dem Niederwald soll im kommenden Frühjahre begonnen werden. Das Komité hat mit Prof. Weißbach zu Dresden, welcher seit dem Jahre 1866 die Ausführung der Arbeiten des Bildhauers Prof. Johannes Schilling leitet, einen Vertrag abgeschlossen, wonach derselbe dem Komité als Architekt zur Seite stehen, alle Pläne entwerfen und die ganze bauliche Ausführung überwachen wird. In der Kürze wird eine Konkurrenz ausgeschrieben werden, wonach die gesammten baulichen Arbeiten an einen Unternehmer vergeben werden sollen. Im nächsten Jahre kommen dann die Fundamentarbeiten und in den Jahren 1878—1880 die Granit- und Sandsteinarbeiten zur Ausführung. Mittlerweile wird Prof. Johannes Schilling die Arbeiten der Modelle so weit gefördert haben, daß auch der Erzguß beginnen kann. Voraussichtlich werden hierzu mehrere Gießereien in Anspruch genommen werden müssen, da riesige Aufgaben zu bewältigen sind. Die Figur der Germania, welche 10 Meter hoch wird, dürfte allein zwei Jahre zu ihrer Vollendung erforden. Nachdem über 500,000 M. gesammelt sind, welche zur Bestreitung der Ausgaben für Modelle und architektonischen Aufbau ausreichen, müssen demnächst noch die Kosten für den Erzguß aufgebracht werden und die Sammlungen dauern daher noch fort.

B. **Der Landschaftsmaler Carl Ludwig in Düsseldorf** hat einen Ruf als Professor und Lehrer der Landschaftsmalerei an der kgl. Kunstschule in Stuttgart erhalten und angenommen. Er wird dort der Nachfolger des Professors Funk, der aus Gesundheitsrücksichten zurückgetreten ist. Ludwig hat sich in München ausgebildet, lebt aber seit 1868 in Düsseldorf und gehört zu den begabtesten neuern Landschaftern. Seine schön komponirten, trefflich gezeichneten und wirkungsvoll kolorirten Bilder haben überall ehrende Anerkennung gefunden, und wir zweifeln nicht, daß er auch als Lehrer eine erfolgreiche Thätigkeit entwickeln wird, so daß seine Erwählung jedenfalls als eine glückliche zu bezeichnen ist, die der Stuttgarter Malerschule ebenso vortheilbringend sein kann, wie die Berufung Donndorf's der dortigen Bildhauerschule. Ludwig wird bereits im Januar seine Stelle antreten.

B. **Der Bildhauer Paul Müller in Stuttgart** hat das Modell zu einer Gruppe vollendet, die er in Marmor ausführen wird. Dieselbe stellt den Grafen Eberhard im Bart, den ersten Herzog von Württemberg, im Jagdkostüm dar, wie er im Schooße eines Hirten ruhig schlafend daliegt, während letzterer mit gespannter Aufmerksamkeit hinausschaut, um ihn sorgsam zu bewachen. Das Motiv ist dem bekannten Gedicht „Der reichste Fürst" von Justinus Kerner entnommen, worin sich Eberhard rühmt „daß in Wäldern noch so groß ich mein Haupt kann kühnlich legen jedem Unterthan in' Schooß!" Das Werk soll mithin als eine Verherrlichung der innigen Verbindung zwischen Fürst und Volk im württembergischen Lande gelten. Es ist für das Rondel in den obern Anlagen des Schloßgartens in Stuttgart bestimmt, wo jetzt die schöne Gruppe von Hofer „Der Raub des Hylas" steht, welche einen andern Platz erhalten wird. Müller gedenkt die Arbeit in drei Jahren zu vollenden. Die Gruppe soll 15' lang, 7 bis 8' tief und 9' hoch werden und erfordert zur Ausführung einen 13 Centner schweren Marmorblock. Sie wird im Auftrag des Königs ausgeführt, dessen wohlgetroffene Büste der Künstler vor Kurzem beendigt hat.

Auktions-Kataloge.

Mart. Nijhoff im Haag. Am 25. Januar Versteigerung der Antiquitäten- und Gemäldesammlung des Herrn D. v. der Kellen jr., Direktor des niederl. Museums im Haag. (347 Nummern.)

Zeitschriften.

Blätter für Kunstgewerbe. Heft 10.
Gravirte Glasschale; Luster; Bett; eiserner Ofenschirm; Notenständer; Candelaber; Tafelaufsatz.

Kunstkroniek. Lief. 15. 16.
De Hooghe en Bakhuizen (mit Stammbaum.)

Journal des Beaux-Arts. No. 21.
Les femmes et le soleil, le peuple et le pays en Hollande. — Les de Vos, von Ad. Siret.

L'Art. No. 99.
Paul Baudry, von About. — 5e exposition de l'union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie; distribution des récompenses.

The Academy. No. 237.
Jones, Finger-Ring Lore; historical, legendary, anecdotal, von C. D. Fortnum. — The society of british artists. — Pictures in the Haymarket, von W. M. Rossetti.

Christliches Kunstblatt. No. 11.
Die Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung in München, von H. Merz. — Der neue Altar der Marienkirche zu Reutlingen. (Mit Abbild.) — Goseck, von M. E. Beck.

Deutsche Bauzeitung. No. 96. 97.
Vorläufige Bemerkungen zu den Artikeln der Herren H. v. Geymüller und A. Thiersch über die Schwellung der Freiburger Münsterpyramide, von R. Redtenbacher. — Die Nikolai-Kirche zu Berlin und ihre Restauration, von J. Otzen. (Mit Abbild.)

Inserate.

Mozart's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Am 15. December 1876 erschien:

Wolfgang Amadeus Mozart's Werke. Erste Lieferung.

Serie I. **Messen.** No. 1. 2. Herausgegeben von *Franz Espagne.* Pr. 3 M. 60 Pf. n.

Serie VII. Abth. 1. No. 1—40. **Sämmtliche Lieder und Gesänge** mit Begleitung des Pianoforte. Herausgegeben von *Gustav Nottebohm.* Pr. 7 M. n.

Für Januar 1877 in Aussicht gestellt:

Wolfgang Amadeus Mozart's Werke. Zweite Lieferung.

Serie I. **Messen.** No. 3. 4. Herausgegeben von *Franz Espagne.*

Serie VII. Abth. 2. No. 41—60. **Sämmtliche Kanons.** Herausgegeben von *Gustav Nottebohm.*

Serie XXIV. No. 1. **Requiem.** Herausgegeben von *Johannes Brahms.* Pr. 8 M. 40 Pf. n.

Die Versendung der ersten Lieferung erfolgt gleichzeitig an alle Abonnenten sowie an die Musikalienhandlungen.

Alle Verehrer des Meisters, auch die, deren Mittel nicht die Anschaffung der gesammten Ausgabe erlauben, werden dringend auf die **erste vollständige Ausgabe der Mozart'schen Lieder** hingewiesen, die in allen Buch- und Musikalienhandlungen einzusehen ist. Ihre gediegene, künstlerische Ausstattung macht sie in hervorragender Weise zu einem **Weihnachtsgeschenk** für Künstler und Musikfreunde geeignet.

In allen Buch- und Musikalienhandlungen werden ausführliche Prospecte mit Inhaltsverzeichniss und Subscriptionsschein gratis abgegeben und Subscriptionen entgegen genommen.

Beim Abschlusse der ersten Serie wird ein der Mozart-Ausgabe vorzuheftendes Verzeichniss der Subventoren und Subscribenten der Gesammtausgabe geliefert, welches dieselben nach Städten geordnet aufführt und auch anderweit veröffentlicht werden wird. Die Verlagshandlung wird den Bezug der Gesammtausgabe für die Abonnenten in jeder billigen Weise zu erleichtern suchen, so auf Wunsch durch Vertheilung des Subscriptionspreises auf Jahresraten, in ähnlicher Weise wie bei Bezug von Bach's Werken für die Mitglieder der Bachgesellschaft, oder wenn die Frist von 5 Jahren, die sich die Mozartausgabe für die Fertigstellung gesteckt hat, für Entnahme so vieler Compositionen zu kurz erscheint, durch allmähliche Lieferung in kleineren Posten.

Leipzig, den 5. December 1876.

Breitkopf & Härtel.

NEUE RADIRUNGEN VON N. MASSALOFF

MITGLIED DER KAISERLICHEN AKADEMIE ZU ST. PETERSBURG.

DIX EAUX-FORTES

D'APRÈS

REMBRANDT

PAR

N. MASSALOFF.

1. *Die Nachtwache.* Amsterdamer Museum. — 2. *Simsons Hochzeitsfest.* Dresdener Galerie. — 3. *Portrait Rembrandts.* Belvedere in Wien. — 4. *Jakob segnet Josephs Kinder.* Casseler Gallerie, wie die folgenden. — 5. *Saskia, Rembrandts erste Frau.* — 6. *Der Federschneider.* — 7. *Stadtregent in ganzer Figur.* — 8. *Junge Dame in reicher Kleidung.* — 9. *Der Mathematiker.* — 10. *Der Fahnenträger.*

Im Ganzen 115 Exemplare (wovon 15 Remarquedrucke) auf japanischem Papier.

Remarquedrucke.	In Mappe.	Imp. fol.	M. 300.
Epreuves d'artiste.	„	„	„ 150.

Die ungewöhnliche Begabung des talentvollen Radirers zur Wiedergabe der Gemälde Rembrandts im Geiste und mit den charakteristischen Mitteln des Meisters, ist bereits zur Zeit des Erscheinens seiner *Rembrandt de l'Ermitage Impérial de St.-Pétersbourg* allseitig anerkannt worden. Die vorliegende Sammlung, welche mehrere der berühmtesten Hauptwerke der grossen Europäischen Galerien umfasst, wird sicher den Kreis der Freunde und Verehrer des Künstlers noch bedeutend erweitern.

LEIPZIG. W. DRUGULIN.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Jetzt vollständig!

KUNST UND KÜNSTLER

des

Mittelalters und der Neuzeit.

Biographien und Charakteristiken.

Unter Mitwirkung von Fachgenossen herausgegeben von

Dr. Rob. Dohme.

Mit vielen Illustrationen.

Erster Band.

hoch 4. br. 25 M.; geb. in Calico 29 M.; in Saffian oder Pergament 36 M.

Dieser erste Band umfasst die deutschen und niederländischen Künstler bis auf Rubens und Frans Hals. Der zweite Band wird, mit Rembrandt beginnend und mit Raffael Mengs schliessend, voraussichtlich bis Ostern 1877 vollständig erscheinen. Bis Michaelis 1877 werden auch die beiden folgenden Bände, welche die italienischen Meister von Giotto bis auf Canaletto umfassen, zu Ende geführt werden.

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

DER CICERONE.

Eine Anleitung

zum

Genuss der Kunstwerke Italiens

von

Jacob Burckhardt.

Dritte Auflage.

Unter Mitwirkung von mehreren Fachgenossen bearbeitet

von

Dr. A. von Zahn.

Drei Bände:

Architektur, Sculptur, Malerei

mit Registerband.

8. broch. 11 Mark 50 Pf., eleg. geb. in 1 Bd. 12 Mark 75 Pf., in 4 Bde geb. 14 Mark 50 Pf.

Leipzig. **E. A. Seemann.**

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XII. Jahrgang.

Nr. 15.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

8. Januar

1877.

KUNST-CHRONIK

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Donnerstag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die akademische Kunstausstellung in Berlin.

VIII.

Was die Historien-, Porträt- und Genremaler hie und da gefehlt haben, das haben die Landschaftsmaler desto besser gemacht, welche in geschlossener Phalanx vorgerückt sind und fast auf allen Punkten ihres Treffens gesiegt haben. Wenngleich sich die Berliner ganz wacker gehalten, so haben doch die Düsseldorfer den Ausschlag gegeben. Kein Wunder, da die beiden Achenbach's ihre ganze Kraft und das Beste ihres Könnens eingesetzt haben.

Die Berliner Landschaftsmaler von Renommée sind fast alle ohne Ausnahme vertreten. Es genügt, die Namen Bellermann, Bennewitz v. Löfen, Engelhardt, Eschke, Hertel, Körner, Kühling und Pape zu citiren und die Versicherung abzugeben, daß keiner der genannten von seinem mehr oder minder hohen Standpunkte herabgestiegen ist, aber auch keine höhere Stufe erklommen hat, mit Ausnahme unseres ersten Marinemalers Eschke, der an Energie und Solidität des Kolorits gewonnen hat. Freilich nehmen sich seine Seestücke neben den grandiosen Marinen Andreas Achenbach's wie zierliche Miniaturbildchen aus. Körner ist süßlicher in der Farbe, geleckter, so recht salonfähig geworden, eine Wandlung, die einträglicher sein mag, die aber auf geradem Wege zur Porzellanmalerei eines Pape führt. Douzette paradirt wieder mit einer hübschen venetianischen Mondlandschaft, die weniger dekorativ als sonst gemalt ist. Von dem vielgereisten A. Berg sind zwei gediegene und fein gestimmte Landschaften vorhanden, „Im Schloßgarten zu Athen" und „Aus der Cordillera de Quindin." A. Lutteroth, jetzt in Hamburg, ist von seiner üblen, realistischen Manier zurückgekommen und hat zum Zeichen seiner Bekehrung vier gute italienische Landschaften — die vier Jahreszeiten charakterisirend — ausgestellt. Scherres, der Maler, der mit dem Pinsel zeichnet und mit der Kohle die farbigsten Landschaften malt, ist wieder durch ein Bild bei Regenstimmung vertreten, die er freilich mit unerreichter Virtuosität wiederzugeben weiß. Zu wirklich bedeutender Wirkung erhebt sich eine zweite Landschaft desselben Künstlers von großen Dimensionen, welche leider zu spät vollendet wurde, um der Ausstellung einverleibt zu werden und darum an einem anderen Orte zu sehen war: eine Ueberschwemmung in Ostpreußen. Auf diesem Bilde ist das Menschenmögliche an Wassermalerei, Spiegelung von Bäumen, Häusern u. dgl., Nebelstreifen u. s. w. geleistet worden. Auch das schwächliche Kolorit des Künstlers unterstützt hier eher die Wirkung, als daß es derselben hinderlich ist. — Einen veritablen Trumpf hat von den Berliner Landschaftsmalern eigentlich nur Otto von Kamecke ausgespielt, der sich langsam, aber sicher, von anfangs dekorativen Abwegen zu einer bedeutenden Höhe entwickelt hat. Er entlehnt seine Motive vorzugsweise der Alpennatur in ihrer schlichten Größe und Einfachheit, verschmäht aber auch nicht romantische Streifzüge, wie sie Leu und Graf Kalckreuth lieben, die ebenfalls mit Alpenbildern vertreten sind, der eine mit dem Oeschinensee bei Kandersteg (von der Nationalgalerie angekauft), der andere mit einer Ansicht des Thunersees, über den sich dichter Nebel gelagert hat. Zwei italienische Landschaften Leu's sind auch nicht aller Reize baar; indessen bleiben sie hinter

der vortrefflichen Leistung A. Metzener's, „Castello di Tenno bei Riva" zurück, einem Bilde, welches trotz der Aufwendung ganz bescheidener Mittel eine bedeutende Wirkung erzielt. Die Gegend bietet gar keine großen malerischen Reize. Ein mächtiger, mit vereinzelten Baumgruppen besäter Bergrücken erhebt sich in mäliger Steigung, hie und da leise gewellt. Fast in der Mitte des Bildes liegt der Flecken, halb im Schatten, da die Sonne eben von Wolken verdunkelt ist und ihre Strahlen nur auf die Umgebung zu beiden Seiten sendet. Diese originelle Beleuchtung ist von ganz eigenartigem Reiz und rechtfertigt neben den sonstigen Vorzügen des Bildes seinen Ankauf für die Nationalgalerie. Derselben ernsten Richtung gehört ein gediegenes Bild von Josef Jansen in Düsseldorf, „Via mala in der Schweiz", an. Es ruht auf dem Bilde ein Zug von jener Größe und von jenem erhabenen Charakter, der den Gebirgslandschaften Lessing's eigen ist.

Die anderen Düsseldorfer schließen sich meist rückhaltslos dem zwingenden Genie der Brüder Achenbach an, welche gerade auf diese Kunstausstellung so erstaunliche Arbeiten gebracht haben, daß alle übrigen Landschafter ohne Ausnahme neben diesen beiden Sternen verlieren. Man hänge nur eine graue Landschaft des viel gepriesenen Bochmann neben Andreas Achenbach's „Fischmarkt von Ostende" oder neben „Die Abenddämmerung am Vesuv" vom jüngeren Bruder und versuche die Berechtigung oder auch nur die Wahrscheinlichkeit dieser photographirenden Grisaillemalerei nachzuweisen! Dort volles, saftiges Leben, hier wesenlose Schemen, die luft- und lichtlos, wie Vogelscheuchen auf den Acker gesteckt sind. Das Princip der drei Künstler und ihrer Nachfolger ist freilich dasselbe: die Trennung von Landschafts- und Genremalerei aufzuheben, den Menschen und das Thier in diejenige Stelle des großen Naturorganismus wieder hineinzusetzen, die ihnen gebührt. Die Natur wird erst durch den Menschen verstanden. Die Wuth der Elemente läßt sich erst in ihrer furchtbaren Gewalt erkennen, wenn sich ihr der Mensch entgegenstemmt, und die Abendfeier der Natur gewinnt an Heiligkeit, wenn der Mensch sein Tagewerk unter den letzten Strahlen der untergehenden Sonne beschließt. Darin liegt — wenn ich so sagen darf — die ethische Bedeutung der beiden Meisterwerke der Düsseldorfer Dioskuren, welchen unweigerlich der erste Platz unter den ausgestellten Gemälden gebührt. Das eine stellt eine Scene aus dem Sturm und der Ueberschwemmung am Niederrhein im Frühjahr 1876 dar, das andere die schon erwähnte Abenddämmerung an der Marcellina mit dem Vesuv. Die beiden anderen Bilder von Oswald's Hand sind zwar nicht minder vortrefflich: die Nationalgalerie hat den Marktplatz in Amalfi bei Tagesbeleuchtung für würdiger erachtet, und das Fest der heiligen Anna auf der Insel Ischia — eine Procession bei Nacht — ist ein genialer Wurf, wie er nur einem Meister ersten Ranges gelingt. Indessen stört auf diesem Bilde eine Kleinigkeit den frappanten Totaleindruck, eine eben losgebrannte Rakete, die in der Luft schwebt. Es giebt eben Dinge, die sich schlechterdings nicht malen lassen. Der Marktplatz von Amalfi imponirt durch die wahrhaft grandiose Naturwahrheit, durch die erstaunliche Sicherheit des Malers, der eine Figur mit ein paar farbigen Klecksen skizzirt und ihr dennoch das wärmste, realste Leben einzuflößen weiß. In dem Abendbild feiert hingegen Poesie und Empfindung einen schönen Triumph: es ist ein elegischer Hymnus zu Ehren einer pantheistischen Naturanschauung. Gottheit, Mensch und Natur vereinigen sich gleichsam auf diesem Bilde zu einem einzigen Wesen, dessen Größe Jedermann verständlich ist.

Bei dem greisen Andreas imponirt die beispiellose geistige Kraft und Frische. Nirgends eine Spur von Rückgang: eine Kühnheit und eine Energie, eine Farbengluth und eine Beleuchtungskraft, welche die Leistungen aller Zeitgenossen weit hinter sich zurücklassen. Das umfangreiche Bild, „Fischmarkt in Ostende", athmet einen Geist, dessen Gleichen wir unter den Lebenden vergebens suchen. Die Landschaftsbilder der beiden Achenbach's repräsentiren nicht blos das Höchste der zeitgenössischen Kunst, sie bezeichnen für uns zugleich den Höhepunkt dessen, was der Realismus, d. h. die gesunde Anschauung und Wiedergabe der Natur auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei leisten kann.

Jüngere Düsseldorfer folgen getreulich den Spuren der großen Meister oder wenigstens ihrem oben angedeuteten Principe: Kolitz, Flamm, vorzugsweise in italienischen Landschaften, Sarter u. A. — Eckenbrecher's Orientbilder — in Oel und Wasserfarben — sind wohl am meisten bekannt durch ihre harte Farbe. Munthe verfällt immer tiefer und tiefer in eine dekorative Mache und rohe Effekthascherei. — Den Achenbach's kommt hinsichtlich der Auffassung und des gesunden, natürlichen Blicks, weniger in dem etwas harten Kolorit, am nächsten Riesstahl in Karlsruhe, dessen „Trauerversammlung vor einer Kapelle im Bregenzerwald" durch das lebendige Zusammenwirken von Staffage und landschaftlichem Hintergrund auf dieselben Prinzipien weist, welche die beiden Düsseldorfer vertreten. Gude in Karlsruhe segelt in gewohntem Fahrwasser und mit gewohntem Glücke weiter. Eugen Bracht, ein dritter Karlsruher, hat in einem „Sommertag auf der Lüneburger Haide" eine gesunde Auffassung der Natur und einen scharfen Blick für das Charakteristische der Landschaft bekundet.

Die Weimaraner nehmen in der Kohorte der Realisten den linken Flügel ein. Sie sind starke Ultras und suchen die Natur am liebsten im Négligé

auf. Eine trübe Herbstesstimmung, ein sprossender Wald im Vorfrühling, nackte Birken und magere Wiesen, verfallene Bauernhütten und kothige Landstraßen — das sind die Requisiten, aus denen die Weimaraner ihre Bildchen zusammensetzen. Einige Wenige bringen gelegentlich etwas Erfreuliches zu Stande, wie Buchholz, Malchin in einer hübschen Winterlandschaft ꝛc. Die unbarmherzigen Realisten wie Feddersen sind dagegen völlig ungenießbar, obwohl des letzteren Figuren aussehen, als wären sie aus Lebkuchenteig gedreht. Berninger verbindet mit der realistischen Mache ideales Streben: er verwerthet südliche Motive — Venedig, Ruinen von Karthago, — aber der Himmel Italiens bewölkt sich unter dem struppigen Pinsel.

Die Thiermaler von Ruf sind vollzählig vertreten, ohne etwas Besonderes zu Stande gebracht zu haben. Die Schafmaler Gebler, Brendel, Lier, zu denen sich unter Brendel's Aegide L. Preller in Weimar gesellt hat, präsentiren sich in ihren bekannten Eigenthümlichkeiten. Hallatz in Berlin hat ein paar tüchtige Pferde auf dem Treidelpfad in origineller Beleuchtung gemalt, Mali und Voltz die stereotypen Rindviehheerden mit und ohne Regenstimmung. Irmer (Düsseldorf) hat das Rindvieh und die Landschaft gleichwerthig behandelt und damit den Beifall der Kommission erzielt, welche über den Bilderankauf für die Nationalgalerie zu entscheiden hat. Das ist freilich auch wohl der einzige Beifall, den seine Bilder gefunden haben. Kröner's Hochwild ist, wohl um seiner schlichten naturalistischen Behandlung willen, mit der kleinen goldenen Medaille bedacht worden. Paul Meyerheim ist zwar mit sechs Bildern vertreten, aber keines von ihnen reicht an frühere Leistungen heran.

An der Spitze der Architekturmaler steht jetzt Chr. Wilberg, der selbst den alten Graeb durch seine unvergleichliche formale Schärfe und durch sein glänzendes Kolorit übertrifft. Ihm zunächst steht Adolf Seel in Düsseldorf, dessen „Hof in Kairo" für die Nationalgalerie erworben wurde. — Damit ist die Uebersicht über die hauptsächlichsten Leistungen der Oelmalerei geschlossen. Ein letzter Artikel wird den Kupferstich und die Plastik behandeln. A. R.

Kunstliteratur.

Stillehre der architektonischen Formen des Alterthums. Im Auftrage des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht verfaßt von Alois Hauser. Wien, Alfred Hölder. 1877. 8.

Das vorliegende Buch, zunächst für die Bedürfnisse der Kunst- und Kunstgewerbeschulen verfaßt, ist eine willkommene Erscheinung auf dem Gebiete der technischen Literatur.

Das im Unterrichte in der Stillehre anzustrebende Ziel bezeichnet der Verfasser in der Vorrede mit folgenden Worten:

„Das Studium der Stillehre ist dahin gerichtet, demjenigen, welcher sich in den einschlägigen Fächern praktisch bethätigen will, jene Selbständigkeit in der Beherrschung der Form zu geben, welche für eine freie Bewegung im eigenen Schaffen nothwendig ist."

Der Schüler bedarf eines Buches, welches ihm das Wesentliche aus dem Vortrage des Lehrers im Zusammenhange bietet und ihm die Möglichkeit des Selbststudiums gewährt neben dem Unterrichte in der Schule.

Das in seinem ersten Bande vorliegende Werk ist demnach aus einem wirklichen Bedürfnisse hervorgegangen und bietet das Nothwendigste in kurzgefaßter Darstellung. Die Behandlung des umfassenden Stoffes im Allgemeinen und die Wahl der Beispiele zeigen den erfahrenen Lehrer, der die Grenzen seiner Aufgabe kennt und nur das Erreichbare anstrebt. Die Zahl der Beispiele ist allerdings beschränkt, offenbar im Interesse der Wohlfeilheit des Buches; der Leser wird durch eine sehr vollständige Uebersicht der Quellenwerke auf diese hingewiesen. Die gebotenen Illustrationen lassen hie und da zu wünschen übrig. Manches brauchte eben nur besser ausgeführt zu sein, z. B. die Figg. 90, 119, 120, 159, 169. Anderes aber zeigt eine entschiedene Unvollständigkeit der Darstellungsmethode, z. B. die Figg. 58, 59, 78, 79. Solche Zeichnungen sind nur für denjenigen verständlich, der die Formen bereits kennt, nicht für den Schüler, der sie erst kennen lernen soll; wenigstens für die Gebälk- und Deckenkonstruktionen der griechischen Tempel wäre perspektivische Darstellung erwünscht gewesen; wir können uns nicht versagen, darauf hinzuweisen, wie sehr das stete Vorführen dieser körperlosen geometrischen Projektionen geeignet ist, in dem Anfänger ein unrichtiges Bild der klassischen Architektur entstehen zu lassen.

Vergleichen wir Holzschnitte, wie sie beispielsweise Viollet-le-Duc in allen seinen Werken giebt, so müssen wir uns gestehen, daß Hauser's Illustrationen nicht den Anforderungen entsprechen, welche wir stellen dürfen.

Auch die Fassung des Textes befriedigt nicht überall; die Satzbildung ist nicht selten gezwungen und schwerfällig, hie und da durch Provinzialismen entstellt.

Der Inhalt des Bandes umfaßt die altorientalischen Baustile, die hellenische, tuskische und römische Baukunst. Der Verfasser giebt zunächst eine Uebersicht der egyptischen Bauanlagen: Grottenbauten und Freibauten, berührt flüchtig die Reste assyrischer und persischer Palastarchitektur, den indischen Pagoden- und Felsen-Baustil und geht nach einer kurzen Charakterisirung der pelasgischen Monumente zu einem Hauptkapitel über, welches den griechischen Stil behandelt. Die Architektur-

formen desselben sind auf allgemeingiltige Normen zurückgeführt, wobei uns die allmähliche Entwickelung von schweren zu leichteren Proportionen, sowie der Einfluß des rein künstlerischen Momentes auf Anlage und Verhältnisse der Bauwerke zu wenig betont zu sein scheint. Der Verfasser bekennt sich streng zur Lehre Karl Bötticher's und unterscheidet wie dieser Festtempel und Kulttempel, in dritter Linie auch Mysterientempel; er beschränkt die Farbengebung auf bestimmte Theile des Baues und erwähnt nicht jener, einem feinen Gefühl für optische Wirkung entsprungenen, Abweichungen von der graden Linie und dem rechten Winkel, welche sich allerdings nicht unter die Gesichtspunkte herkömmlicher Schulanschauungen bringen lassen.

Mit Recht ist der trefflichen Abhandlung über das griechische Ornament ein bedeutender Raum gegönnt.

Der siebente Abschnitt behandelt den tuskischen, der achte, als zweites Hauptkapitel, den römischen Baustil. Der Verfasser hält für die Bearbeitung des römischen Stiles denselben Gesichtspunkt fest, unter welchem er den griechischen Tempel betrachtet, verbreitet sich hauptsächlich über den Säulenbau und illustrirt die Abhandlung durch Beispiele von Tempeln, Theatern und mehreren Triumphbogen ꝛc. Das wichtige Kapitel über den Gewölbebau hätte vielleicht durch einheitliche Fassung und Zugabe einiger Holzschnitte gewinnen können; der Verfasser behandelt den Gewölbebau nicht sowohl als maßgebenden Faktor in der Entwickelung der römischen Architektur, sondern vielmehr nur als Ursache des allmählichen „Ausscheidens des Gebälkes und der Säule aus dem struktiven Organismus des Baues.“ —n.

Nekrologe.

Anton Hansch †. Es ist ein verhältnißmäßig kurzer Zeitraum, binnen welchem Wien mehrere seiner hervorragendsten Künstler im Landschaftsfache verlor. Nachdem 1875 Selleny und Thomas Ender aus dem Leben geschieden waren, mußten wir zu Beginn des J. 1876 den zu frühen Tod Holzer's beklagen, und kaum war die im Künstlerhause veranstaltete „Holzer-Ausstellung“ geschlossen worden, durch welche die Erinnerung an diesen tüchtigen Künstler, dessen auch diese Blätter wiederholt gedachten, neuerdings lebhaft geweckt wurde, als uns aus Salzburg die Trauerkunde von dem plötzlichen Ableben eines ebenso bedeutenden wie seinerzeit hochgefeierten Landschafters zukam, welcher unbestritten zu den Zierden der Wiener Schule gehörte. Es ist dies Anton Hansch, welcher, zu Wien im Jahre 1815 geboren, in seinen Lehr- und Meisterjahren ununterbrochen seiner Vaterstadt angehörte und erst im vorigen Frühjahre Salzburg zu seinem Aufenthalte erwählt hatte. Von seinen Eltern für ein Gewerbe, die Blumenmacherei, bestimmt, erhielt Hansch zu diesem Behufe die Erlaubniß, die Blumen- und Ornamentenschule an der k. k. Akademie der bildenden Künste zu besuchen. Nach einiger, etwas flott verlebter, Zeit erwachte in dem jungen Manne der ernste Drang zur künstlerischen Laufbahn, und mit eifernem Willen und unter manchen Entbehrungen setzte er es durch, dieselbe betreten und auch verfolgen zu können. Er besuchte die Landschaftzeichnungsschule unter Prof. Mößmer, hielt sich aber dabei fleißig an das Studium der Natur, die fortan seine erste Lehrmeisterin blieb. Im Jahre 1835 kam zuerst ein Gouachebild von Hansch zur öffentlichen Ausstellung und im darauffolgenden Jahre ein paar Oelbildchen, welche Aufsehen erregten und deren eines vom Erzherzog Franz Karl angekauft wurde. Heutigen Tages würden diese Arbeiten wohl gänzlich unbeachtet geblieben sein, aber zu jener Zeit, wo die Wiener Landschafterei sich eben erst aus dem Sumpfe eines kläglichen Manierismus herauszuarbeiten begann, mochte die, wenn auch naive, doch erfrischende Wiedergabe der Natur die Beschauer immerhin erquicken.

Wieder ein Jahr später erhielt Hansch von dem genannten kaiserlichen Prinzen in Ischl mehrere Aufträge, und bei den im Laufe der Jahre stetig wachsenden Fortschritten des Künstlers wetteiferten viele Kunstfreunde, Bilder von Hansch in ihre Sammlungen aufzunehmen, sodaß fortan seine unermüdliche Thätigkeit ebenso von moralischen wie von materiellen Erfolgen gekrönt ward.

Hansch war eine Natur mit stählernen Nerven, und gar manche Charakterzüge aus seinem Leben zeugen von der ungewöhnlichen Selbstbeherrschung, die ihm eigen war. — In seinen glänzendsten Tagen an Wohlleben gewöhnt, konnte er gleichwohl auf seinen Studienreisen oft die größten Entbehrungen ertragen. Auf rauhen, unwirthlichen Bergen brachte er bisweilen mehrere Nächte nacheinander im Freien zu, wenn keine Alpenhütte in der Nähe ein schützendes Obdach bot; in solchen primitiven Behausungen aber konnte der Künstler bei der frugalsten Kost Monate lang ausharren, wenn ihm eben die Schönheit der umgebenden Natur Entschädigung dafür bot; denn fast ausschließlich war es die Alpennatur, welcher Hansch den Stoff für seine bildlichen Darstellungen entnahm. Bei vielen solchen anstrengenden Touren war sein Schüler Carl Haunold ein treuer Gefährte, gleich wie er auf vielen seiner Studienreisen von einem kleinen Schülerkreise, der sich um ihn gesammelt hatte, begleitet ward. Unter diesen Schülern machten sich Rudolf und Karl Schmid und besonders Leopold Vöscher als hervorragende Talente bemerkbar, dessen erste Bilder, mit welchen er in die Oeffentlichkeit trat, Sensation erregten. Leider starb Rudolf Schmid sehr frühzeitig, während die beiden andern ein gleiches tragisches Geschick ereilte, indem Karl Schmid schon vor Jahren, Vöscher aber in neuerer Zeit vom Irrsinn befallen wurde.

Hansch besuchte zu Studienzwecken vorzugsweise die Hochthäler Kärnthens und Tirols, zweimal bereiste er auch die Schweiz und einmal die norditalienischen Seen, welch' letztere ihm aber nicht besonders zusagten, weshalb er sie auch selten für seine Bilder verwerthete. In späteren Jahren waren wieder die Seen und Gebirgsthäler Oberösterreichs, das Salzburgische und der Hintersee bei Berchtesgaden das liebste Ziel seiner Studienausflüge. Hansch's Bilder waren stets sehr gesucht und, wie schon erwähnt, zählte er zu den Glücklichen, denen auch der materielle Lohn für ihr künstlerisches Streben nicht vorenthalten bleibt. Leider ließ sich der Künstler zur Zeit des berüchtigten „volkswirthschaftlichen Auf-

schwungs" zu gewagten Spekulationen hinreißen, so daß auch er gleich vielen Anderen ein Opfer der Börsenkrise des Jahres 1873 ward und den größten Theil seines Vermögens einbüßte. Wenn auch vielleicht erschüttert, wurde Hansch durch diese Katastrophe doch nicht entmuthigt; eine Folge davon mochte es jedoch sein, daß er sich von einem Theile seines so emsig gehüteten Schatzes, nämlich seiner Studien trennte, indem er 200 auserlesene Blätter an einen alten Verehrer seiner Arbeiten, einen Fabrikanten in der Vorstadt Mariahilf verkaufte. Ueber den Preis dieser Sammlung cirkulirten verschiedene Angaben, in Wirklichkeit aber haben sich Käufer und Verkäufer verpflichtet, über die betreffende Summe nichts zu verlautbaren.

Dieser Massenverkauf mag es wohl Hansch ermöglicht haben, einen schon jahrelang gehegten Plan, nämlich für seine älteren Tage in Salzburg seinen Aufenthalt zu nehmen, zur Ausführung zu bringen. Schon vor vielen Jahren äußerte er sich gegen einen Freund bei einem Gang durch den malerischen Petersfriedhof, daß er daselbst einmal begraben werden wolle. Dieser Wunsch ist nun in Erfüllung gegangen, schneller leider, als es sich denken ließ, und zwar kaum anderthalb Jahre nachdem der Künstler durch die Uebersiedelung in die schöne Alpenstadt seinen lange gehegten Wunsch erfüllt sah. Bedauerlicher Weise war es Hansch nicht gegönnt, in seinem ersehnten Ruhesitz viel Erfreuliches zu genießen, denn bald stellte sich ein heftiges Augenleiden bei ihm ein, welches höchst deprimirend auf den Künstler wirkte. Auch dem Gichtleiden, welches ihn schon seit Jahren zeitweilig heimsuchte und welches wohl aus den vielen körperlichen Strapazen früherer Jahre resultiren mochte, war sicherlich das rauhere Klima Salzburgs nicht zuträglich, und so kam es, daß der starke Mann, die früher so kräftige Natur, plötzlich auf der Heimkehr von einem Spaziergange in der Nähe seiner Wohnung am Nonnberg am Nachmittage des 8. December 1876 von einem Schlagfluß dahingerafft wurde.

Hansch war im Freundeskreise ein angenehmer Gesellschafter und bei seinen Kollegen sehr beliebt, welche sympathische Stimmung bei manchen festlichen Anläßen lebhaften Ausdruck fand; so bei der Gelegenheit, als ihm vom Kaiser das Ritterkreuz des Franz-Josefsordens verliehen wurde, und neuerlich bei einer gemüthlichen Abschiedsfeier, welche unmittelbar vor des Künstlers Uebersiedlung nach Salzburg ihm zu Ehren im Künstlerhause veranstaltet ward.

Wenn wir das künstlerische Wirken Hansch's in's Auge fassen, müssen wir ebenso seine Naturstudien wie seine Bilder in Betracht ziehen. Wenngleich erst die Sammel-Ausstellung Hansch'scher Werke, welche die Künstlergenossenschaft zu veranstalten gedenkt, ein präciseres Urtheil über seine Kunstschöpfungen gestatten wird, so glauben wir doch schon hier aussprechen zu können, daß es vorzüglich die kleineren Bilder waren, in denen der Künstler excellirte. Es sind darunter wahre Kabinetstücke voll feinster Empfindung und liebevollster Durchführung. Zu diesen letztgedachten Gemälden möchten wir beispielsweise jenes Motiv vom Chiemsee zählen, welches durch ein Schiff mit Kühen staffirt, in seiner Schlichtheit von bestechender Wirkung ist. Der Künstler malte selbst mehrere Wiederholungen davon, desgleichen wurde es von C. Post in Kupfer gestochen, von welchem Künstler auch noch andere Gemälde Hansch's, wie z. B. der Brunnen in Golling, das Wetterhorn, durch den Stich vervielfältigt wurden und zumeist als Nietenblätter von Kunstvereinen Verbreitung fanden.

In den größeren Gemälden des Künstlers treffen wir wohl immer auf reizend gemachte Details, jedoch vermissen wir dabei oft die Harmonie der Farben und die einheitliche Stimmung und Haltung des Ganzen. Die erhabene Größe und der überwältigende Ernst der Hochgebirge gelangt bei Hansch selten zum Ausdruck, da meist ein etwas süßlich violetter Ton bei seinen Bergen vorherrscht, wodurch die Naturwahrheit allerdings empfindlichen Abbruch erleidet. Von mächtiger Wirkung waren übrigens zwei Gletscherbilder vom Gurgler Eissee im Oetzthale, die in Wien nicht zur öffentlichen Ausstellung gelangten, sondern sofort nach ihrer Vollendung in die Londoner Weltausstellung vom Jahre 1863 wanderten, woselbst sie auch in kurzer Zeit Käufer fanden. Der Künstler hatte diese Bilder sehr rasch nach einfachen Bleistiftskizzen gemalt, und eben weil es ihm vielleicht an Zeit fehlte, sich in Details zu vertiefen, gelang die Gesammtwirkung um so vollständiger, ein Beweis, daß ihm keineswegs die Gabe fehlte, auch die Größe und Erhabenheit der Bergwelt zum vollen Ausdruck zu bringen. — Nicht besonders glücklich ist Hansch bis jetzt in der k. k. Galerie im Belvedere vertreten. Ein kleineres Bild daselbst, „Motiv vom Königssee", stammt noch aus einer früheren Periode, und von den beiden größeren Gemälden läßt am wenigsten die „Jungfrau von der Wengeren-Alp aus gesehen" ahnen, was der Künstler Meisterhaftes zu schaffen im Stande war, denn eben dieses Bild zeigt die oben gerügten Mängel in auffallender Weise. Die Unmittelbarkeit und Naturwahrheit, welche Hansch in seinen Bildern nicht immer festzuhalten vermochte, finden wir viel ausgeprägter in seinen Studien, welche wohl allein schon geeignet wären, des Künstlers Namen zu einem berühmten zu machen. Vielen wird noch die Kollektiv-Ausstellung von Hansch's Studien im Künstlerhause in angenehmer Erinnerung sein; es fanden sich darunter Blätter, die zu den vollkommensten Leistungen der Landschaftsmalerei zählen konnten und deren Werth auch von den enragirtesten Anhängern der in Wien von gewissen Händlern und Amateurs künstlich gezüchteten französischen Modemalerei kaum geleugnet zu werden vermöchte. Hansch ließ sich, gleich manchen anderen Künstlern, welche treu und ehrlich an der Natur festhalten, durch die Tagesströmung nicht beirren, und ohne Zweifel werden seine Werke seinen Nachruhm bis in ferne Zeiten tragen und bewahren. L. H.

Kunstgeschichtliches.

Die Ausgrabungen zu Olympia. Der Reichs-Anzeiger berichtet über die Ausgrabungen zu Olympia weiter Folgendes: Die beiden letzten Wochen vom 1. bis 14. December haben trotz des Verlustes zweier Arbeitstage zu den bisherigen Grabungsresultaten höchst werthvolle Bereicherungen geliefert. In erster Linie steht der am 11. December erfolgte Fund eines bis auf ganz geringe Verletzungen vollständig erhaltenen weiblichen Kopfes aus dem Westgiebel. Derselbe lag etwa sechs Meter vor der Westfront unter den Trommeln der dritten Säule (von Norden gerechnet), und zwar auf der schwarzen Erde, also unmittelbar auf dem Boden der Altis. Der rechtshin gewendete Kopf besitzt auffallend lange und schmale Augen mit starken Lidern; die Nasenlinie bildet eine gerade Fortsetzung der Stirn, der Mund ist wenig geöffnet, die Unterlippe ziemlich weit vorgeschoben, das Kinn ist sehr

stark entwickelt. Daß eine Dreiviertel-Ansicht die beabsichtigte war, erkennt man daran, daß die linke, abgewendete Seite vom Ohre an nur leicht angelegt ist. Ueber der niedrigen Stirn folgt ein schmaler welliger Streif des gescheitelten Haares, während die Hauptmasse als starker, weit abstehender Bund nach hinten zusammengedrängt und haubenartig in ein glattes Tuch gehüllt ist, dessen Zipfel vorn über der Stirn zusammengeknotet sind. Wegen des im Westgiebel dargestellten Kampfes zwischen Lapithen und Kentauren wird das gefundene Stück einer Lapithenfrau angehört haben. Der Charakter des einfach schönen Kopfes wird als ein durchaus idealer bezeichnet, und neben der größeren Weichheit die weit lebendigere und sorgfältigere Ausführung gegenüber dem aus dem Ostgiebel geretteten Kopfe des Greises (früher Kladeos genannt) hervorgehoben. Es ist damit das erste größere Stück, das sicher dem Alkamenes zugeschrieben werden kann, d. h. „des zweiten nach Pheidias", wie ihn Pausanias (V, 10, 8) gerade bei Beschreibung der Giebelfelder am Zeustempel nennt, gewonnen worden, und gleichzeitig ein neuer, höchst werthvoller Maßstab zur Beurtheilung der bereits bekannten Monumental-Skulpturen aus der Glanzepoche des fünften Jahrhunderts in Athen, Phigalia u. a. O. — Der Westseite entstammt ferner das im Bericht VIII bereits erwähnte Metopenstück, welches am 1. December nahe der Nordwestecke auf der zweiten Stufe im Sande liegend gefunden wurde. Dasselbe — noch 0,81 M. hoch und 0,50 M. breit — stellt einen am rechten Rande stehenden nackten Mann dar, der mit einer Viertelwendung nach links gedreht war. Nach sicheren Spuren hing der linke Arm hinter dem Körper herab und hielt einen runden oder eckigen Gegenstand, während der rechte Arm vorgestreckt war. „Der Körper ist von geradezu ausgezeichneter Arbeit, ganz anders noch gefühlt und durchgebildet, als die mit Recht so bewunderten nackten Körper auf der Atlas-Metope." Ob das gewonnene Stück zu dem Siege über die Hydra — die von Pausanias hier als vorletzte genannte That — oder zu dem Kampfe mit den Stymphalischen Vögeln gehört hat, muß vorläufig unentschieden bleiben, zumal seitdem bis 20 Schritte westlich von der Nordwestecke viele kleinere Fragmente gefunden sind, die sicher von Metopen herrühren und später entweder bei den neuerdings gefundenen oder bei den nach dem Louvre verpflanzten Stücken einzureihen sein werden. Die große Komposition des Ostgiebels hat ebenfalls zwei nicht unwichtige Ergänzungen erhalten. Erstlich durch das ansehnliche Bruchstück zweier in Hochrelief gebildeten Pferdehälse, die zu der Quadriga in der rechten Giebelhälfte gehört haben müssen; zweitens durch den glücklichen Fund eines weiblichen Torso, der, obschon auf der schwarzen Erde ruhend, weit verschleppt worden ist. Er lag etwa 28 Meter vor der zweiten Säule (von Norden gerechnet); seine Länge beträgt 0,80 Meter, die Schulterbreite 0,60 Meter. Die Figur ist mit einem einfach herabfallenden ärmellosen Chiton bekleidet, der auf den Schultern geknüpft ist und von dort aus in mehrfachen parallelen Falten zur Brust hinabgleitet; unterhalb derselben wird die Gewandung feiner und lebendiger. Das Nackte ist voll und wahr gebildet, die rechte Hand, deren zugehöriger Arm bis über den Ellenbogen herausgebrochen ist, liegt unter der linken Brust und stützte dort den linken Arm, der nach erhaltenen Spuren aufwärts gerichtet war, um dem nach links gewendeten und etwas herabgesenkten Kopfe selbst als Stütze zu dienen. Daher stand die Gestalt in der südlichen Giebelhälfte und muß je nach der Interpretation des Pausanias (V, 10, 6) als Sterope oder Hippodameia bezeichnet werden. Die Hinterseite ist roh gelassen, eine Vertiefung, die zur Befestigung diente, noch zum Theil erhalten. Die Gewandbehandlung ähnelt am meisten der des sog. Pelops. Mit der Entdeckung dieser Figur sowie weiterer Pferdefragmente scheint die linke südliche Giebelhälfte gefüllt zu sein. Von der rechten Hälfte fehlen noch außer dem Zeusbilde in der Mitte die beiden rechts von demselben gestandenen Hauptfiguren, ferner der Wagenlenker sowie größere Pferdetheile. Doch darf nach den bisherigen Resultaten wohl erwartet werden, daß es schließlich gelingen wird, von der Gesammtkomposition des Paionios eine sichere, zu weiteren Vergleichungen so wünschenswerthe Vorstellung zu gewinnen. Auch das Gebiet der Epigraphik ist nicht leer ausgegangen. Außer einer kurzen, aber interessanten, auf Nero bezüglichen Inschrift hat eine andere den bisher unbekannten Sieger mit dem Rennpferde aus Ol. 208, nämlich Tiberius Claudius Aphrodisius, bekannt gemacht. Die wichtigste Inschrift ist endlich eine achtzeilige metrische, welche auf einem schwarzen Marmorblocke dicht vor der Nordostecke des Tempels eingeschnitten gefunden wurde. Die 0,64 Meter breite und ebenso tiefe Basis trug das von Eumolpos geweihte Erzbild des Redners Gorgias von Leontion. Pausanias hat jene Inschrift zwar gelesen (VI., 17, 7) aber nicht veröffentlicht. Um so anziehender ist es nun, aus derselben eine Hinweisung auf eine zweite Gorgias-Statue in Delphi, welche Gorgias selbst geweiht hatte, zu empfangen und dadurch eine Bestätigung für die darauf bezügliche Mittheilung bei Pausanias (X, 18, 7) zu gewinnen.

Vom Kunstmarkt.

C. G. Börner's Auktion der Kupferstichsammlung C. E. von Liphart,

am 5. December 1876 zu Leipzig.

Nr.	Gegenstand.	Preis Mk.	Pf.
32	Aldegrever, Die Hochzeitstänzer. 12 Blatt	600	—
33	—— Herzog Wilh. v. Jülich.	333	—
111	Deutscher Anonymus, Deckelpokal . . .	305	—
135	Italienischer „ , Allegorische Darstellung	2250	—
141	Typogr. Ausg. d. Ars moriendi . . .	540	—
156	Jac. de' Barbarj, Die heil. Familie . .	800	—
160	Beham, Maria mit dem Kinde.	500	—
171	—— Kaiser Ferdinand I.	310	—
245	Nic. Berghem, Die drei ruhenden Kühe .	350	—
246	—— Der Diamant.	975	—
247	—— Der Mann auf dem Esel.	455	—
270	Bocholt, Die Verkündigung an die Maria	1550	—
271	—— Der Apostel Petrus	610	—
272	—— Der Apostel Philippus.	625	—
303	Bonasone, Michelangelo.	301	—
315	Breenberg, Die römischen Ruinen . . .	650	—
337	Burgkmair, Die junge Frau dem Tod entfliehend	350	—
342	—— Der Triumphwagen mit Kaiser Maximilian	1000	—
351	Campagnola, Johannes der Täufer. . .	400	—
392	Cranach, Die Aufnahme der Maria in den Himmel	530	—
408	Dürer, Adam und Eva	2000	—
410	—— Die Passion Christi, 16 Blatt. . .	1800	—
414	—— Die Kreuzigung oder der Degenknopf	2310	—
420	—— Der verlorene Sohn.	305	—
423	—— Maria, das Kind säugend	405	—
425	—— Maria, das Kind umarmend, am Baume	400	—
432	—— Madonna mit dem Affen	301	—
433	—— Die heil. Familie	880	—
442	—— Der heil. Eustachius	500	—
443	—— Desgl.	600	—
445	—— Der heil. Hieronymus in der Zelle	400	—
453	—— Die Melancholie.	455	—
456	—— Die große Fortuna	420	—
461	—— Der Orientale und seine Frau . .	520	—
469	—— Ritter, Tod und Teufel	750	—
470	—— Desgl..	1200	—
476	—— Erasmus von Rotterdam	600	—
479	—— Die große Passion, die Apokalypse und das Marienleben, zus. 48 Blatt	2560	—
486	—— Die Madonna von vielen Engeln verehrt	310	—
545	A. v. Dyck, Peter Breughel	500	—
551	—— Erasmus von Rotterdam.	301	—
552	—— Franz Franck	323	—
554	—— Phil. Baron Le-Roy.	320	—
569	—— Justus Suttermans	401	—
576	—— Lucas Vorsterman.	585	—
865	Everdingen, Darstellungen zu Reinecke Fuchs, 57 Bl.	500	—

Nr.	Gegenstand	Preis Mk.	Pf.
889	Francia, Maria mit dem Kinde auf Wolken	910	—
891	—— Weibliches Brustbild	760	—
917	Glockenton, Christus am Kreuz	900	—
950	Holbein d. J., Erasmus von Rotterdam	510	—
1063	Le Blond, Portrait einer Dichterin	302	—
1076	L. v. Leyden, David vor Saul die Harfe spielend	1250	—
1092	—— Heil. Familie in einer Landschaft	415	—
1098	—— Der Magdalenentanz	1000	—
1130	Mantegna, Christus erlöst die Vorväter aus der Hölle	300	—
1132	—— Madonna in der Grotte	3950	—
1141	Jac. v. Mecken, Die Frau ihren Mann schlagend	300	—
1142	—— Der Orgelspieler	561	—
1143	—— Die Harfenspielerin u. der Guitarrespieler	491	—
1144	—— Das Kinderbad	421	—
1145	—— Die spielenden Kinder	421	—
1146	—— Vier goth. Buchstaben, A. B. C.	401	—
1147	—— Der heil. Michael	401	—
1157	Deutscher Meister B. M., Urtheil d. Salomo	1501	—
1159	—— —— E. S., Die Frau mit dem Wappenschild	1450	—
1175	Meister W., Maria mit dem Kinde	905	—
1187	Montagna, König David vor einer Thronhalle	510	—
1188	—— Der heil. Benedikt	1500	—
1212	Peregrini, Triumph des Mars	950	—
1248	Pontius, P. P. Rubens	405	—
1255	Potter, Die Pferde, 5 Blatt	590	—
1260	Raimondi, Gott Vater und Noah	380	—
1261	—— Der Kindermord. Erste Platte	405	—
1262	—— Desgl. Zweite Platte	470	—
1263	—— Christus erlöst die Vorväter	340	—
1269	—— Die heil. Familie	460	—
1272	—— Der heil. Sebastian	710	—
1273	—— Die heil. Cäcilia	1625	—
1281	—— Das Bacchanal	631	—
1298	—— Der junge Mann mit der Fackel	600	—
1304	—— Die Kletterer	300	—
1323	Rembrandt, Rembrandt sich aufstützend	390	—
1324	—— Desgl.	300	—
1342	—— Die Verkündigung an die Hirten	355	—
1348	—— Die Darstellung im Tempel	301	—
1357	—— Die große Landschaft mit der Flucht nach Egypten	455	—
1367	—— La petite tombe	500	—
1374	—— Das Hundertguldenblatt	1450	—
1376	—— Das Ecce Homo in der Breite	870	—
1377	—— Das große Ecce Homo in der Höhe	810	—
1378	—— Die drei Kreuze	370	—
1380	—— Die große Kreuzabnahme	700	—
1384	—— Die Grablegung	600	—
1385	—— Desgl.	355	—
1386	—— Christus und die Jünger zu Emaus	400	—
1394	—— Der Tod der Maria	441	—
1399	—— Der heil. Hieronymus	401	—
1400	—— Der kniende heil. Franciskus in der Landschaft	820	—
1419	—— Der nachdenkende Greis	355	—
1431	—— Der alte Bettler mit dem Hunde	510	—
1434	—— Eulenspiegel	570	—
1439	—— Die sitzende Frau bei dem Ofen	390	—
1451	—— Die Landschaft mit den drei Bäumen	3050	—
1452	—— Die Landschaft mit dem Milchmann	500	—
1453	—— Desgl.	800	—
1454	—— Die Landschaft mit den drei Hütten	730	—
1455	—— Die Landschaft mit dem viereckigen Thurm	410	—
1458	—— Die Landschaft mit dem Thurm	420	—
1460	—— Die Landschaft mit der Strohhütte und der Heuscheuer	451	—
1464	—— Die Landschaft mit der Segelbarke	530	—

Nr.	Gegenstand	Preis Mk.	Pf.
1466	Rembrandt, Die Strohhütte mit dem Plankenzaum	570	—
1468	—— Das Landgut des Goldwiegers	1050	—
1470	—— Die Landschaft mit dem Kahn	340	—
1477	—— Jan Antonides van d. Linden	300	—
1485	—— Doctor Faust	650	—
1486	—— Renier Ansloo	1300	—
1488	—— Clement de Jonghe	435	—
1489	—— Der junge Haaring	380	—
1492	—— Jan Asselyn	401	—
1493	—— Ephraim Bonus	1150	—
1494	—— Jan Sylvius	1400	—
1498	—— Der große Coppenol	710	—
1499	—— Der Bürgermeister Six	520	—
1510	—— Wilhelm II. als Kind, Halbfigur	360	—
1514	—— Der Greis mit der Sanduhr	301	—
1520	—— Die große Judenbraut	460	—
1557	Prz. Rupert v. d. Pfalz, Der Kopf des Henkers des Johannes	301	—
1559	Ruysdael, Die Landschaft mit den beiden Bauern und dem Hunde	450	—
1562	—— Die Landschaft mit dem Reisenden	700	—
1563	—— Die Eichen beim Kornfeld	560	—
1564	—— Desgl.	500	—
1566	—— Die drei Eichen	431	—
1593	Schön, B., Das zu Markt gehende Bauernpaar	790	—
1594	Schongauer, Der Verkündigungsengel	450	—
1595	—— Maria, die Verkündigung empfangend	705	—
1596	—— Die Geburt Christi	1000	—
1597	—— Die Anbetung der Könige	650	—
1598	—— Die Flucht nach Egypten	1200	—
1602	—— Die große Kreuztragung	1250	—
1603	—— Christus am Kreuz	900	—
1604	—— Christus erscheint der Magdalena als Gärtner	500	—
1605	—— Der Tod der Maria	5050	—
1606	—— Die Apostel. 12 Blatt	385	—
1608	—— Der heil. Antonius von Dämonen in die Luft geführt	3500	—
1611	—— Der heil. Martin	600	—
1612	—— Der heil. Michael	750	—
1613	—— Ein Bischof in ganzer Figur, stehend	1590	—
1614	—— Die heil. Katharina	710	—
1617	—— Gott Vater und Maria auf dem Throne	300	—
1618	—— Gott Vater krönt die Maria	400	—
1621	—— Der Elephant	900	—
1623	—— Die junge Frau mit dem Wappenschild	770	—
1624	—— Die gothische Ranke	900	—
1625	—— Das Rankenornament mit den Hopfenblüthen	990	—
1627	Schrotblatt: Christus am Kreuz	450	—
1632	Siegen v. Sechten, Brustbild der Prinzessin Augusta Maria	605	—
1635	Solis, Tarokkarten. 52 Blatt	2100	—
1643	Staren, Die Sündfluth	301	—
1647	—— Der heil. Bernhard	400	—
1695	Vavassori, Die Folge der aufsteigenden Ornamente	880	—
1705/7	L. d. Vinci, Erste bis dritte Stickmusterscheibe	1200	—
1828	Waterloo, Die Landschaft mit dem Propheten von Juda	300	—
1880	Zasinger, Der große Ball	451	—
1881	—— Das große Turnier	300	—
1882	—— Die Umarmung	401	—
1893	Zwott, Die heil. Anna auf einem Thron sitzend	2250	—

Auktions-Kataloge.

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln. Am 29. Januar Versteigerung von Kupferstichen, Radirungen, Zeichnungen etc. aus dem Nachlasse des Baron v. Q . . . . in Brüssel. 1876 Nummern.

Rudolph Meyer in Dresden. Am 5. Februar Versteigerung von Kupferstichen, Radirungen, Schabkunstblättern, Holzschnitten etc. aus der Sammlung C. J. Kollmann. I. Abtheilung, italienische, französische und niederländ. Meister und die Kunst-Bibliothek. 1977 Nummern.

Zeitschriften.

The Academy. No. 241—244.
Wedmore, Studies in english art, von E. F. S. Pattison. — The water-colour society, von W. M. Rossetti. — Rembrandt's „Flight into Egypt", von Ch. H. Middleton. — The new bronze satyr in the British Museum. — Art books. — Books for the new year, von Ph. Burty. — Archaeology in Italy, von F. Barnabei. — Old masters at Burlington House, von F. Wedmore. — The water-colour institute, von W. M. Rossetti. — Art sales.

Blätter für Kunstgewerbe. Heft 11. 12.
Die kgl. Porcellan-Manufactur Nymphenburg, von Stockbauer. — Gestickte Tapete (XVIII. Jahrh.). — Moderne Entwürfe: Bibeleinband; Glasschalen-Dekoration; Luster; Schreibkasten; silberner Korb; Marmorgefässe; gravirte Glasschale; Eisschrank; Thonkrug; Thongefässe; Möbel; Zimmeröfen; Candelaber; Schrank.

Kunst und Gewerbe. No. 3.
Die Ornamentik der Gewebe, von Fr. Fischbach. — Die Majolika-Sammlung im königl. Schloss zu Stuttgart und die Alterthums-Sammlung.

Christliches Kunstblatt. No. 12.
Mittelalterliche kirchliche Baukunst. (Mit Abbild.) — Neuestes von den Moabitischen Alterthümern.

Inserate.

Die schweizerische Kunstausstellung von 1877

beginnt in

Basel	am 12. April,
St. Gallen . . .	„ 18. Mai,
Zürich	„ 16. Juni,
Glarus	„ 16. Juli,
Constanz . . .	„ 7. August,
Schaffhausen . .	„ 26. August,
Winterthur . . .	„ 21. September.

Die Bedingungen betreffend Zusendung von Gemälden sind in No. 13 dieses Blattes enthalten.

Kunst-Ausstellungen.

Die vereinigten Kunst-Vereine in **Augsburg, Stuttgart, Wiesbaden, Würzburg, Fürth, Nürnberg, Bamberg, Bayreuth und Regensburg** veranstalten, wie bisher, in den Monaten **Januar** bis **Dezember 1877 gemeinschaftliche permanente Ausstellungen** unter den bekannten Bedingungen für die Einsendungen, von welchen nur diejenige hervorgehoben wird, daß alle Kunstwerke von Nord- und Westdeutschland nach **Wiesbaden**, von Oesterreich nach **Regensburg**, vom Süden und aus München nach **Augsburg** einzusenden sind, und vorstehenden Turnus vor- und rückwärts zu durchlaufen haben. Die verehrlichen Herren Künstler werden daher zu zahlreicher Einsendung ihrer Kunstwerke mit dem Ersuchen eingeladen, vor Einsendung von größeren und werthvolleren Bildern, unter Anzeige ihres Umfanges und Gewichtes, gefällige Anfrage stellen zu wollen.

Regensburg, im Dezember 1876.

Im Namen der verbundenen Vereine:
der Kunstverein Regensburg.

Bei **E. A. Seemann** in **Leipzig** ist erschienen und durch den Buch- und Kunsthandel zu beziehen:

Portrait W. von Kaulbach's.

Nach einer Photographie radirt von **W. Unger.**

Ausgabe vor der Schrift auf chines. Papier kl. Fol. 5 Mk.
Ausgabe mit Schrift auf chines. Papier kl. Fol. 3 Mk.

Das Journal des beaux-arts (No. 12) urtheilt über diese Radirung wie folgt:

„La Gazette des Beaux-Arts de Leipzig publie dans son No. 9 un admirable portrait de Kaulbach, gravé à l'eau-forte par Unger. La puissante tête du grand maître allemand y rayonne avec la triple auréole du soldat, de l'artiste et du philosophe. C'est un travail hors ligne, qui se fait non moins remarquer par le coté idéal que par la pratique. Jamais la pointe de Unger n'a été plus souple et plus flexible."

Melbye.

Eine Sammlung Photographien nach Bildern des ersten Marinemalers der Welt (über 60 in grossem Format) ist durch Zufall zu verkaufen. Es befinden sich darunter Abzüge, von denen keine Doubletten mehr vorhanden, sowie eine ziemliche Anzahl, die noch nicht aus Privathänden in den Handel gelangt sind. Offerten erbeten: **Paul, postlagernd Hamburg.**



Rudolph Meyer's Kunstauktion.

(Dresden, Circusstr. 39, II.)

Montag, den 5. Februar 1877 Beginn der **Kollmann'schen Auktion.** I. Abth., ital., franz., niederländ. Meister und **Kunstbibliothek.** Cataloge von obiger Adresse oder bei **H. Vogel** in Leipzig gratis zu erhalten.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XII. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

25. Januar



Nr. 16.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1877.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Donnerstag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts.

Studien und Erinnerungen von Friedrich Pecht.*)

„Vasari." — Dieser Name prangt auf der nicht gar gelungenen Vignette des Umschlags, und wir wollen annehmen, daß Pecht damit blos eine Huldigung für den Urvater der modernen Kunstgeschichte beabsichtigt hat, nicht etwa auch eine selbstironisirende Anspielung auf den Umstand, daß man allgemein geneigt ist, die Bedeutung unseres Autors, wie die des genannten Aretiners, mehr auf kunstschriftstellerischem als auf künstlerischem Gebiete zu suchen. Wenn aber diese Reminiscenz der Vignette eine Gleichstellung der Pecht'schen Essays mit den Vasari'schen Chroniken ausdrücken sollte, dann wäre den ersteren in geistiger Beziehung entschieden Unrecht geschehen. Denn wo wären bei dem Italiener jene Gewissenhaftigkeit, Klarheit, Schärfe und Eleganz, jene nicht nur auf Autopsie der Kunstwerke, sondern größtentheils auch auf den persönlichen Verkehr mit den Künstlern begründete Kenntniß aller ihrer Leistungen und Bestrebungen, jenes geistreiche, epigrammatisch zugespitzte Urtheil zu finden, das bei Pecht selbst da besticht, wo er zu wenig oder zu viel sagt, oder gar auf Abwege geräth? Wo bietet Vasari so kunstvoll abgerundete Bilder des Wirkens und der Persönlichkeit der Helden seiner Darstellung, von denen man — den deutschen Patriotismus in Ehren — denn doch mit mehr Recht sagen kann, was Pecht seinen Helden nachrühmt: „Wer aber ist ein Deutscher und könnte sagen, daß er ihnen nichts, kein Entzücken seiner Jugend, keinen Trost im Alter, keine Erhebung und Ermuthigung zu jeder Zeit verdankt habe?" So sehr ist Italien das gelobte Land der deutschen Künstler und Kunstfreunde geblieben und so übermächtig sind die Geister, denen Vasari, das glückliche Kind seiner Zeit, nahe stand, daß sie auch heute noch dem Deutschen ohne Zweifel bekannter und vertrauter sind, als die nationalen Künstler unseres Jahrhunderts, welche Pecht uns vorführt. Und doch gehören diese unstreitig zu den bedeutendsten Meistern der ganzen modernen Kunst.

Da tritt uns zunächst Cornelius entgegen, welchen Pecht mit den bezeichnenden Worten einführt: „Die Geschichte hat ihr letztes Wort über den großen Künstler noch nicht gesprochen, der von den Zeitgenossen so hoch geschätzt, dem heutigen Geschlecht schon beinahe gänzlich fremd geworden ist." Wir glauben, daß das letzte Wort der Geschichte günstiger ausfallen wird, als das Urtheil unseres Autors; wir glauben aber auch, daß die Kartons in den beiden Cornelius-Sälen der im vorigen Jahre eröffneten National-Galerie zu Berlin den Meister seiner Nation bald so nahe rücken werden, wie er es verdient. Denn wohl hat, wie Pecht richtig bemerkt, nächst „dem Dreigestirn Lessing, Goethe und Schiller im Reiche der Kunst Niemand so großen Antheil an der Entstehung, Stärkung und Vertiefung des nationalen Geistes als Cornelius", und es war daher gerecht, diesem Meister in dem für die moderne Kunst bestimmten Museum der Hauptstadt des neuen deutschen Reiches einen so hervorragenden Raum zu widmen. Ueberdies aber kann man, selbst wenn die von Pecht allzu hart

*) Erste Reihe. Nördlingen, C. H. Beck'sche Buchhandlung, 1877. VI und 298 Oktavseiten.

gerügten Mängel der Cornelius'schen Technik nicht übersehen werden, sicherlich kaum bestreiten, daß viele Leistungen dieses Meisters sich zur Klassicität emporgerungen haben; so ist, unseres Erachtens, seit Michelangelo keine Komposition geschaffen worden, welche eine solche Erhabenheit der Auffassung, gepaart mit einer solchen Vollendung im Ausdrucke, darbietet wie die für den Berliner Camposanto entworfenen „Apokalyptischen Reiter". Sehr anziehend schildert Pecht wie die Schmach der napoleonischen Zeiten den Künstler in seiner Jugend in jene deutsch-nationale Richtung drängte und jene Abneigung gegen alles Fremde ihm einflößte, welche sein ganzes Leben hindurch ihn charakterisirt; dann die Anfänge seiner künstlerischen Entwickelung, welche in den Faust-Kompositionen kulminiren. Dieselben geben ihm Anlaß, mit Goethe in Verkehr zu treten, und in einem Briefe an den alten Hellenen spricht sich der junge Deutsche über die Zielpunkte seiner Bestrebungen mit den charakteristischen Worten aus: „Es schien mir nöthig in einer Zeit, wo man sogern alle Höhen und Tiefen ausgleichen möchte, nicht im Mindesten mit dieser schlechten Seite unseres Zeitgeistes zu kapituliren, sondern ihm streng und mit offener Stirne den Krieg anzukündigen." Von solchen reformatorischen Gedanken erfüllt, pilgert er 1811 nach der ewigen Stadt. Auch dort bewahrt er, allen überwältigenden Eindrücken zum Trotz, seine nationale Gesinnung und Richtung; in Rom vollendet er die Kompositionen zum Faust und macht sich an einen neuen urgermanischen Stoff: an die Nibelungen. Die Liebe zur altdeutschen Kunst macht ihn jedoch für das in Rom durch Overbeck repräsentirte Nazarenerthum empfänglich und er adoptirte leider die bei der Overbeck'schen „Sekte" geltende, „von Carstens ausgeheckte Theorie, daß in der Kunst der Geist alles, die Technik nichts sei", eine Theorie, die Cornelius sowohl wie seiner Schule von bleibendem, unermeßlichem Nachtheil war. Dem Nazarenerthum selbst gab sich Cornelius indeß nicht gefangen, da in Rom seine in der Auffassung und im Ausdrucke meisterhaften, zum Theil großartigen Zeichnungen zum Shakespeare entstanden; nur die Oelbilder aus jener Zeit, die sich jetzt in der Galerie Schack in München befinden, sind in Zeichnung und Kolorit „mehr ein Muster der unleidlichen Mängel seiner künstlerischen Bildung, als etwas Anderes."

Das Jahr 1813 kam. Cornelius ließ sich nur mit Mühe davon abbringen, Rom zu verlassen und in das Befreiungsheer einzutreten; man beruhigt ihn damit, daß er auch durch seine Kunst zur Befreiung des deutschen Geistes beitragen könne und in diesem Sinne schreibt er: „Möge es der Vorsehung gefallen, daß ich nur einen Stein zu den Grundvesten eines deutschen Kunsttempels lege, so werde ich nicht vergeblich gelebt haben!" Nach dem Kriege erfolgte eine „allgemeine Völkerwanderung junger deutscher Künstler nach Rom, darunter Schadow, Führich und Schnorr; sie alle schlossen sich der neuen nationalen Richtung an, so daß Cornelius darüber begeistert schrieb: „Es war ein Verein von Talenten und Charakteren, getragen von Allem, was das Vaterland und Italien Heiliges, Großes und Schönes enthielt, was der begeisternde Kampf gegen französische Tyrannei und Frivolität so tief aufregte." Als Leitstern der Schule galt das Axiom, daß die Kunst berufen sei, durch monumentale Leistungen im öffentlichen Dienste nationale Erzieherin und Bildnerin zu werden. Im Jahre 1815 ergriff Cornelius die Gelegenheit zu einer derartigen Arbeit, als der preußische Konsul Bartholdy den von ihm erworbenen Palazzo Zuccaro von dem jungen deutschen Meister ausschmücken lassen wollte. Cornelius beredete ihn, sich hierzu „große Freskobilder gefallen zu lassen" und vereinigte sich mit seinen Freunden zu dieser Arbeit, wobei alle, um die Sache zu ermöglichen, auf ein Honorar verzichteten und blos die baaren Auslagen bezahlen ließen. So entstanden die berühmten, die Geschichte des ägyptischen Joseph behandelnden Fresken der Casa Bartholdy, welche für die deutsche Kunst „eine entscheidende Wendung bedeuten, von der es für die damaligen Zustände bezeichnend ist, daß sie in Rom durch einen Juden herbeigeführt werden mußte." Nicht nur die von Cornelius ausgeführten Fresken, sondern auch die von Overbeck und Veith gemalten fielen über alle Erwartung aus, so daß auch der Marchese Massimi seine Villa durch die Deutschen ausschmücken lassen wollte. Im Jahre 1816 kam Niebuhr als preußischer Gesandter nach Rom und ward bald der geistige Mittelpunkt für die dortigen deutschen Künstler; Cornelius hat ihm „jenes Losreißen von allem Konfessionalismus, jene Erweiterung des Horizonts zu verdanken, die bald darauf die Glyptothek-Fresken zum Kulminationspunkt seiner Kunst machte." Den Auftrag zu dieser denkwürdigen Arbeit erhielt er unmittelbar vom damaligen Kronprinzen Ludwig von Bayern, welcher 1818 nach Rom gekommen war und viel mit den jungen Künstlern verkehrte. Cornelius kehrte 1819 nach Deutschland zurück, um dort den Baum der Kunst zu pflanzen, von welchem Kronprinz Ludwig singt: „Tiefe feste Wurzeln wird er schlagen in dem ganzen deutschen Vaterland — In der Zukunft Ferne wird er ragen, wenn des Staatsmanns Werk schon längst verschwand." Nach einem längeren Aufenthalte in München ging er nach Berlin, wo er seine Ernennung zum Direktor der Akademie in Düsseldorf nach langen Verhandlungen durchgesetzt hatte, und kehrte über Dresden, von dem er schreibt: „Hier ist Askalon, die Hauptstadt der Philister", nach München zurück, um seine Kartons zum „Göttersaal" der Glyptothek al fresco ausführen zu lassen. Erst

im Oktober 1821 trat er seine Stelle in Düsseldorf an, ging aber im Sommer stets nach München, bis er 1824 zum Direktor der dortigen Akademie ernannt wurde. Er schmückte den Heroen-Saal der Glyptothek, arbeitete 1826—1836 die Entwürfe zur „Geschichte der Malerei" für die Loggia der Pinakothek und schmückte die Ludwigskirche mit Malereien von erhabener Auffassung, denen Pecht eine eingehende, meisterhafte Beschreibung und eine im Ganzen gerechte Beurtheilung widmet, die er mit den treffenden Worten schließt: „Man gesteht sich gern, daß man bei dem „Jüngsten Gericht" vor einer großen, unvergänglichen Leistung stehe — ohne Gleichen in der gesammten modernen Produktion!" Auf die Lehrthätigkeit des Meisters ist Pecht dagegen schlecht zu sprechen. Er behauptet, daß Cornelius, trotz des wahrhaft schönen Verhältnisses, in welchem er zu den Schülern stand, auf diese nicht günstig wirkte, da man „Andern nicht lehren könne, was man selbst nicht gelernt hat" und nennt die Münchener Akademie, die Pecht als junger Mann bezog, die schlechteste, von den Professoren vollkommen verwahrloste Anstalt.

Mit den Malereien in der Ludwigskirche hatte Cornelius seine „Mission in München vollendet". Nach seiner Rückkehr aus Paris, wo er von Ludwig Philipp und der dortigen Akademie sehr gefeiert worden war, erhielt er 1840 von Friedrich Wilhelm IV. einen Ruf nach Berlin als Direktor der dortigen Kunstakademie, den er annahm. „Seine Reise nach Berlin und sein Empfang daselbst glich einem Triumphzug." Seine erste große Arbeit daselbst war die Zeichnung zu dem berühmten „Glaubensschild", den der König als Taufpathe dem gegenwärtigen Kronprinzen von England schenkte, mit der Bestimmung „Alles Gemeine von ihm abzuhalten." Sein „Christus in der Vorhölle", welches Bild er in „Oel, in einer ihm ganz fremd gewordenen Technik" für den Grafen Raczynski ausführte, entsprach „den in Berlin herrschenden nüchternen Anschauungen so wenig, daß es von der Presse mit einer wahren Fluth von Gemeinheit überschüttet wurde." Cornelius faßte eine Abneigung gegen Berlin und ging 1843 wieder auf einige Zeit nach Rom, wo er die berühmten Entwürfe zum Camposanto begann. Pecht widmet der Auffassung und Komposition dieser Kartons, welche man erst jetzt in der Berliner Nationalgalerie recht genießen kann, Worte der vollsten Anerkennung; er behauptet aber, daß sie unmöglich al fresco ausgeführt werden könnten, weil sie zwar die „feinste Blüthe der Kunst enthalten, im Uebrigen aber noch in jenem embryonischen Zustande sich befinden, der eine Ausführung von fremder Hand nun und nimmer zuläßt." So wahr und treffend dieser Ausspruch erscheint, so können wir ihn doch nicht in seiner Allgemeinheit und am allerwenigsten bezüglich aller Kartons gelten lassen; wohl aber müssen wir mit Pecht die Hoffnung aufgeben, diese Kompositionen jemals ausgeführt zu sehen, da die katholisirende romantische Richtung, welcher die Kartons ihren Ursprung verdanken, in Berlin wohl für immer abgethan ist und sich kaum jemals eine kongeniale künstlerische Kraft bereit finden dürfte, das Wagniß zu unternehmen. Der geistvolle Essay über Cornelius schließt mit einer interessanten Schilderung der Persönlichkeit und der Charaktereigenschaften des Meisters, welcher, an den Kartons zum Camposanto fortarbeitend, am 6. März 1867 sein langes, thatenreiches Leben schloß und dem es noch vergönnt war, „das Nahen des Tages der nationalen Größe Deutschlands zu erleben."

In Ludwig Richter feiert Pecht den Meister jenes Einen Zweiges der Künste, „in welchem die deutsche Produktion der aller Nationen und Epochen überlegen ist: der Illustration." Er hebt den „positiven Gehalt des deutschen Lebens" hervor, welchen Richter in seinen Arbeiten niedergelegt hat, insbesondere in seiner Specialität, der „Schilderung des deutschen Kleinbürgerstandes von 1815 bis 1848." Die Vorbilder hierzu fand Richter in seiner Vaterstadt Dresden, deren „unsägliche Spießbürgerei" Pecht aus eigener Anschauung mit den ergötzlichsten Farben schildert, in reichstem Maße vor. Richter's Talent als Zeichner ward früh anerkannt; schon im Alter von zwanzig Jahren konnte er nach Rom gehen, wo er Tags über Landschaften malte und Abends italienische Modelle abkonterfeite. Nach seiner Rückkehr wurde er Lehrer an der Zeichenschule in Meißen und heirathete; erst 1836 kam er wieder nach Dresden, als Lehrer an der dortigen Akademie. Dort malte er noch immer Landschaften, die er hin und wieder auch radirte, bis der Leipziger Verleger Wigand bei ihm Illustrationen zu dem damals populären Werke „das malerische und romantische Deutschland", bestellte. Der Erfolg dieser Arbeit war so nachhaltig, daß sich Richter fortab ausschließlich der Illustration zuwendete; es entstanden seine reizenden, echt künstlerischen Bilder zu Musäus' „Volksmärchen", dann die zu Bechstein's „Märchenbuch", ferner zu Schiller's „Lied von der Glocke", zum „Vater Unser", dann „Beschauliches und Erbauliches" und „Altes und Neues". Pecht's Charakterisirung dieser Illustrationen ist mit solcher Feinheit, mit so viel attischem Salze und mit solcher Laune durchgeführt, daß wir auf das Buch selbst verweisen müssen; Niemand wird das Kapitel über Richter ohne Heiterkeit und ohne eine gewisse wohlthuende Rührung zu lesen im Stande sein.

Noch einem Sachsen, Ernst Rietschel, gilt der dritte Essay. Pecht leitet ihn mit einigen Bemerkungen über die Skulptur zu Anfang unseres Jahrhunderts ein, welche wir nicht ohne scharfen Widerspruch hinnehmen können. Wenn er von Thorvaldsen schreibt,

daß sein „edler, aber inhaltsleerer und von vornehmer Kälte keineswegs freier Stil das Herz des deutschen Volkes nicht sympathisch berühren" konnte, so fällt uns bezüglich des „edel aber inhaltsleer" genannten Stiles zunächst die krasse contradictio in adjecto auf, dann aber erinnern wir uns, wie sehr im Thorvaldsen-Museum zu Kopenhagen aus den vereinigten Werken dieses nachgeborenen Hellenen ein germanischer Hauch den Beschauer anweht, so daß der Deutsche von dem großen Meister mit Freude sagen kann: „Auch er war unser!" Man braucht blos die technisch meisterhaften Arbeiten des gleichfalls antikisirenden Canova, von dem Pecht in arger Uebertreibung sagt, daß „das von Schiller und Kant herangezogene harte Geschlecht der Befreiungsjahre die süßliche Weichlichkeit des Italieners verachten und verabscheuen mußte", zur Vergleichung herbeizuziehen, und wird sofort begreifen, weshalb wir in Thorvaldsen's Schöpfungen den germanischen Geist betonen. Im Uebrigen zeigt Pecht ganz richtig, wie in der deutschen Skulptur ein nationaler Stil durch Schadow, dann durch Rauch und dessen Schüler, vornehmlich durch Rietschel gebildet ward. Seinen Leistungen widmet unser Autor eine eingehende, auf der genausten Kenntniß beruhende und durchwegs angemessene Beurtheilung; hin und wieder fallen scharfe kritische Seitenhiebe gegen Bildhauer anderer Richtung, vornehmlich gegen Schwanthaler, über dessen Arbeiten Pecht ein im Wesen richtiges, dem Grade nach aber maßlos hartes, vernichtendes Urtheil spricht. Höchst ansprechend ist die mit köstlichen Anekdoten gewürzte Schilderung der Persönlichkeit Rietschel's, des „zwischen einem Vulkan und Leichenbitter seltsam stecken gebliebenen Bildhauers", welcher in seiner Jugend harte Entbehrungen sich auferlegen mußte, lange Zeit „echt sächsisch von Blümchenkaffee, Brod und Obst lebte", dennoch aber an Geist, Gemüth und Charakter ungebrochen blieb und sich zu einer hohen Bildung sowie zu klassischen, wahrhaft nationalen Leistungen emporarbeitete.

Auch in Ludwig Knaus feiert Pecht zunächst den nationalen Meister, welcher der deutschen Genremalerei in der ganzen Welt das Bürgerrecht erworben hat. Gleich mit seinem ersten Bilde, der „Düsseldorfer Martinsfeier", findet der zwanzigjährige Künstler das Feld seiner späteren großen Triumphe, der Darstellung von Kindern; bald darauf betritt er das andere Gebiet, auf welchem er heute, wie Pecht sich ausdrückt, die erste Stelle einnimmt: die Schilderung des Bauernlebens. Nun, was die gemalten Dorfgeschichten anbelangt, wie wir dieses Genre nennen möchten, so können wir das Urtheil Pecht's nicht ohne Weiteres unterschreiben; wir müssen vielmehr für Benjamin Vautier ebenfalls eine „erste Stelle" vindiciren und glauben, daß in diesem Genre erst beide Meister zusammen, Vautier nach der Seite des Gefühls und Knaus nach der des Humors, das deutsche Gemüthsleben in vollkommen ebenbürtiger Weise erschöpfen. Unser Autor giebt treffliche Beschreibungen der einzelnen bedeutenden Bilder des Meisters und schließt mit einem scharfsinnigen, kritischen Resumé, dessen letzte Worte: „Knaus hat eine lange Entwickelung hinter sich und Niemand kann sagen, welche Phasen sein suchender Geist noch durchmachen wird", durch die vor Kurzem veröffentlichte Madonna des Meisters eine eigenthümliche Bestätigung erhalten haben.

Der folgende Essay über Gottfried Semper giebt unserem Autor Anlaß zu einem mit Hogarth'scher Schärfe gezeichneten und mit niederländischer Behaglichkeit ausgemalten Bilde der vormärzlichen Zustände in Dresden und jener merkwürdigen, um der nationalen Einheit und Freiheit willen ausgebrochenen Revolution, welche uns „in Semper wie in Richard Wagner beinahe die unbestritten größten Künstler ihres Faches gekostet hätte, die wir heute besitzen." Wie belustigend Pecht den Tieck'schen Kreis, diese Kolonie gichtbrüchiger Hofräthe, dann „das Gefolge von Musen, die auch zu dritt nur noch einen Zahn besaßen und stündlich, ohne aus der Rolle zu fallen, die Précieuses Ridicules hätten aufführen können", schildert, das muß man in seinem Buche nachlesen. Wir geben nur die ergötzliche Moral der Darstellung: „Diesem Haufen von Ruinen that ein Architekt zum Aufräumen, diesen romantischen Fröschen ein klassischer Storch Noth!" Einen solchen klassischen Architekten hat Dresden in Meister Semper gefunden, welcher „von Haus aus auf organische Entwickelung, scharfe Stellung und gründliche Lösung aller Probleme angelegt war" und diese Eigenschaften erst kürzlich wieder bei dem Entwurfe des „Wagnertheaters" zu Bayreuth in glänzender Weise bewährte. Auf die Würdigung der Bauwerke Semper's, welche das Pecht'sche Buch enthält, können wir aus Raummangel leider nicht eingehen; nur das treffende Schlußwort möge Platz finden, daß die hohe Stellung, welche die deutsche Baukunst nun auch bei fremden Nationen unzweifelhaft einnimmt, vornehmlich Semper zu danken sei. Hoffen wir, daß es dem greisen, aber noch jugendfrischen Meister beschieden sein werde, die großen Arbeiten zu vollenden, durch welche er auch in Wien unvergängliche Denkmale seines Geistes zu errichten im Begriffe steht.

Den Aufsatz über Moritz von Schwind leitet Pecht mit den bemerkenswerthen Worten ein: „Wie man die Totalität des deutschen Volkscharakters niemals ganz verstehen wird, ohne den liebenswürdigen, heiter sinnlichen, phantasievollen österreichischen Bestandtheil, so wird man ohne ihn auch die deutsche Kunst nie vollständig zu würdigen vermögen. Oesterreich hat in unserem Geistesleben das Sonnige, die Grazie und Naivetät, die selige Kinderzeit wie den willkommensten Begleiter des

Alters, den treuen Gesellen Humor, fast jederzeit und in jeder Richtung, von Haydn und Mozart an bis zu unserem Schwind vertreten.“ Wir nannten diese Worte bemerkenswerth, weil sie wahr sind und weil das Bekenntniß dieser Wahrheit wohlthuend kontrastirt gegen die ablehnende Haltung, welche die deutsche Kritik früher gegen die österreichische Produktion auf künstlerischem, sowie auf literarischem Gebiete einzunehmen pflegte, und zum Theil jetzt noch beobachtet. An Schwind bewährte sich, wie an seinem Jugendfreunde Franz Schubert, der ursprüngliche Reichthum des österreichischen Naturells und die lebensvolle Anmuth der specifisch österreichischen Begabung. Unser Autor hebt ganz richtig hervor: „Die Natur hatte bei Schwind so viel gethan, daß die Kunst und das Lernen sehr wenig nachzuhelfen brauchten; seit Paul Veronese war vielleicht kein Künstler mehr, der so früh fertig aufgetreten und dann so unverändert derselbe geblieben wäre.“ Wir müssen uns versagen, den trefflich gegliederten, seinen Stoff vollkommen beherrschenden und erschöpfenden Essay, welchen Pecht dem Wiener Meister gewidmet hat, näher zu besprechen; nur der Schluß möge Zeugniß geben von der poetischen Auffassung und Darstellung, zu welcher die ritterliche Romantik Schwind's unsern Autor begeistert hat: „Der echt nationale Idealismus Schwind's ist es, der seinen Werken ihre Anziehungskraft und uns im Hinblick ihres harmonischen Reichthums eine Empfindung giebt, als wenn wir Mozart'sche Musik hörten. Wohl uns, daß ihr süßer Ton unser herrliches Eigenthum, unser Stolz und unsere Freude bleibt für alle Zeiten!“ Dieser Dithyrambus wird ein freudiges Echo finden in der Vaterstadt Schwind's, welche in den Fresken des Opernhauses eine der bedeutendsten und in dem Cyklus von der schönen Melusine, dem „Schwanengesange“ des Meisters, eine seiner reizendsten Schöpfungen besitzt, die uns Wonne und Weh des Daseins nicht minder rein, lieblich und harmonisch schildert, als die im „Schwanengesang“ Schubert's vereinigte Melodienfülle des zeitgenössischen, nur zu früh verstorbenen Herrschers im Reiche des deutschen Liedes.

Einen nach Wien verpflanzten Meister, Anselm Feuerbach, behandelt der vorletzte Essay in sehr gründlicher und geistreicher Weise. Die Stellung Feuerbach's in der modernen deutschen Kunst, sowie deren Entwickelung seit Cornelius wird uns klar und fast immer zutreffend dargelegt; was Pecht aber über die Malweise und den Stil Feuerbach's bemerkt, fordert denn doch stellenweise zu einer Antikritik heraus, für welche uns hier kein Raum gegönnt ist. Vielleicht wird unser Autor sein gegenwärtiges Urtheil noch theilweise modificiren wie er dies, nach seinem eigenen Geständnisse, bezüglich des Feuerbach'schen „Gastmahls des Plato“ gethan, das er in der Ausstellung mit „Entsetzen betrachtete, wie ein Stück Eismeer, das sich ungebeten in einen Parfümerieladen gedrängt“, und welches er hinterher doch nach Verdienst zu würdigen gelernt hat. Feuerbach ist noch in vollem Schaffen begriffen; doch darf man schon heute dem Schlußurtheile Pecht's beistimmen, daß seine Leistungen ihm „den Anspruch geben, zu den besten Künstlern seiner Zeit gezählt zu werden.“

Zuletzt bietet uns der Autor eine überraschende, hoch erfreuliche Gabe: die Selbstbiographie des großen Landschafters Preller, auf dessen Hauptwerk, die Odysseus-Landschaften, Pecht bei der Münchener Ausstellung von 1858 zuerst aufmerksam gemacht hat. Von der rührenden Schlichtheit und Wahrhaftigkeit der Preller'schen Erzählung seines Lebensganges vermag kein Auszug einen Begriff zu geben; wir verweisen daher auf das Buch selbst, das außerdem köstliche, von Pecht mit erlebte Details über den Verkehr der deutschen Künstlerkolonie in Rom und anziehende Schilderungen der Odysseus-Landschaften bietet. Eine geistvolle Parallele zwischen dem Stile Rottmann's und dem Preller's, die in der Bemerkung gipfelt, daß Ersterer historische, der Letztere aber heroische Landschaften malte, beschließt den hochinteressanten Essay und das Buch.

Wir können uns die Schlußbemerkung nicht versagen, daß diese neueste Arbeit des geschätzten Kunstschriftstellers, gleich seinen früheren, das Gepräge mannhafter, echt deutscher Gesinnung trägt und das Bestreben bekundet, immer und überall nur der eigenen Ueberzeugung Ausdruck zu geben. Eine solche Ueberzeugungstreue muß man selbst dann achten, wenn man die Meinung des Autors nicht theilt und wenn man, was bei Pecht oft der Fall, sich sagen muß, daß er von einem einseitigen Standpunkte aus in seinem Urtheil zu hart oder zu milde gewesen. Die große Sachkenntniß, die geistreiche und gewandte Darstellung, den Humor und die Fülle blitzartig erhellender Apercus, sowie ergötzlich illustrirender Anekdoten brauchen wir bei einem geschriebenen Werke Pecht's nicht erst hervorzuheben; einige Proben hiervon haben wir in diese Besprechung aufgenommen, die wir mit dem Wunsche schließen, daß der Autor uns recht bald in den weiteren Folgen seiner Arbeit ein so reichhaltiges, kunsthistorisch interessantes Material in gleich frischer Darstellung bringen möge.

Oskar Berggruen.

Kunstliteratur.

* **Die seit längerer Zeit erwartete Biographie Tizian's** von Crowe und Cavalcaselle ist soeben in zwei Bänden bei Murray in London erschienen. Das in Anlage und Ausstattung mit der Geschichte der italienischen Malerei derselben Verfasser übereinstimmende Werk führt den Titel: „Titian: his life and times. With some account of his family, chiefly from new and unpublished records.“ Je stiefmütterlicher die großen venetianischen Meister von der neueren Forschung bisher behandelt waren, desto willkommener muß die Leistung der beiden bewährten Historiker

sein, durch welche das Leben und Wirken des bedeutendsten Repräsentanten der Kunst Venedigs zum ersten Male auf Grundlage des gesammten, bis jetzt zugänglichen Materials zur Darstellung gelangt. Wir behalten uns vor, auf die neuen Ergebnisse des Werkes eingehend zurückzukommen.

* **Prachtwerk über Karl den Großen.** Bei Alfred Mame und Söhnen in Tours ist in der brillanten typographischen Ausstattung, durch welche die Verlagswerke dieser berühmten Firma excelliren, eine Monographie über Karl den Großen erschienen, unter dem Titel: „Charlemagne par Alphonse Vétault, ancien élève de l'école des chartes, introduction par Léon Gautier." Das Werk entrollt auf Grund umfassender Quellenstudien ein lebensvolles Bild des großen Kaisers, und besitzt eine seltene Zierde in der großen Anzahl vorzüglicher Stiche, Radirungen, Farbendrucke, Holzschnitte u. s. w., welche die wichtigsten, auf Karl d. Gr. bezüglichen Kunstwerke alter und neuer Zeit reproduciren. Daß darunter auch die Schöpfungen deutscher Meister, z. B. Rethel's und Kaulbach's nicht fehlen, zeugt u. A. für den unbefangenen Blick und den ernsten historischen Standpunkt des Verfassers. Das Werk reiht sich den in den letzten Jahren bei Didot erschienen Prachtwerken religionsgeschichtlichen Inhalts („Jésus Christ" u. A.) würdig an.

Kunstvereine.

Die Kunsthütte zu Chemnitz veröffentlicht ihren 15. Jahresbericht, aus welchem wir Folgendes entnehmen: Das Vereinshaus, seit 1873 thatsächlich im Besitz der Gesellschaft, ist 1875, nach Beseitigung der bisher entgegenstehenden äußeren Umstände, in das Eigenthum derselben übergegangen und durch einen Anbau mit einem für Kunstausstellungszwecke eingerichteten Oberlichtsaal vergrößert. Die Decke dieses Saales ist mit zwei allegorischen Darstellungen in Wachsfarben von Gey in Dresden geschmückt, den Eingang in denselben zieren zwei von dem Bildhauer Händler dem Verein geschenkte sitzende Statuen der Malerei und Plastik. Die übrige Dekoration des stattlichen Raumes rührt von der Hand des Architekten Prof. Gottschaldt her. Zur Einweihung des neuen Gebäudes ward am 5. December ein Kostümfest, verbunden mit einem allegorischen Festspiel, veranstaltet, welches sich einer regen Theilnahme der Bevölkerung sowohl wie der städtischen Behörden erfreute. Die Zahl der Mitglieder ist von 631 auf 670 gestiegen, die Ausstellung war von 15,182 Personen besucht, 532 Kunstwerke wurden ausgestellt und davon 32 von Privaten, 46 für die Verloosung angekauft.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. Stuttgart. Unsere Stadt besitzt unter ihren vielen prachtvollen Bauwerken leider noch immer kein zweckmäßiges und würdiges Kunstausstellungsgebäude, welches um so nöthiger wäre, als wir hier öfter werthvolle Bilder zu sehen Gelegenheit haben, die durch ihre Aufstellung in einem ungünstigen Lokal jedesmal viel von ihrer Wirkung verlieren. Daß diesem Uebelstande durch einen entsprechenden Neubau bald abgeholfen würde, dürfte in jeder Beziehung nützlich erscheinen, weil auch das Publikum dadurch zum häufigeren Besuch der Ausstellung Veranlassung fände. Kunstsinn und -Verständniß würden somit gefördert und die Aussichten auf Bilderverkauf vermehrt. Von den jetzigen Ausstellungsräumen ist der sog. Festsaal im „Museum der bildenden Kunst" noch immer der beste, obgleich auch er der Nachmittagssonne ausgesetzt ist. Hier finden zuweilen Extra-Ausstellungen hervorragender Gemälde statt, um deren Beschaffung sich Professor von Rustige eifrig bemüht. So sahen wir kürzlich dort die beiden großen Bilder Feuerbach's, das Symposion und die Amazonenschlacht, die hier eine ziemlich widersprechende Beurtheilung erfuhren, von der einen Seite ebenso hohes Lob wie von der andern herben Tadel; ferner Baur's „Otto den Großen an der Leiche Thankmar's", die Schlacht bei Loigny von Bleibtreu und „Die bayerische Artillerie bei Sedan" von Lang, sowie die anziehenden Genrebilder: „Aufforderung zum Tanz von Vautier und „Im Schooß der Familie" von Nordenberg, lauter Werke, die auf der Münchener Ausstellung oder anderwärts bereits viel von sich reden gemacht hatten. Auch in der Staatsgalerie waren vorübergehend zwei beachtenswerthe Gemälde von einem hiesigen Künstler, Robert Heck, ausgestellt: Iphigenia am Seegestade „das Land der Griechen mit der Seele suchend" und Antigone, zur Bestattung ihres Bruders eilend. Beide zeigten ein auf das Ideale gerichtetes anerkennenswerthes Streben und eine schöne Gesammtwirkung. Im Lokal des württembergischen Kunstvereins befanden sich auch wieder viele neue Bilder. Hermann Kaulbach hatte einen Ludwig XI eingesandt, der in brünstigem Gebet knieend daliegt und den nahenden Diener nicht bemerkt, welcher ihm Speise und Trank bringen will, ein Werk von tiefer, gesättigter Farbe und breiter und wirkungsvoller Behandlung. Der Diener aber, welcher im Hintergrunde den Vorhang zurückschlägt und überrascht stehen bleibt, machte auf uns fast den Eindruck eines Mörders, der gleich auf sein Opfer losgehen will (etwa wie Hamlet, der den König Claudius im Gebet findet), wozu auch noch die unheimliche Beleuchtung beiträgt, wenn uns nicht die Becher und Fruchtschalen in seinen Händen eines Andern belehrt hätten. Vortrefflich war eine Jagdscene von E. Adam „Tally Ho" betitelt und nicht minder rühmenswerth die „Erwartung der Hunde" von B. Adam. Auch Louis Braun's „Am Wapterl" bot eine ebenso wahr aufgefaßte wie gewandt behandelte Scene oberbayerischen Gebirgslebens. Höchst poetisch wirkte die Abendlandschaft von Hellrath, der sich ein hübsches Motiv aus Olevano von Pechmann würdig anreihte. Schmalzigang lieferte in seinen Schafen, welche ein Spalier beschädigen, ein tüchtiges Thierstück, und Montemezzo stand ihm hierin in der „Jungen Pflegerin" mit den vielen Schafen und Enten nicht nach. Die Ansichten von Partenkirchen und vom Tauferſee von Correggio waren gleichfalls lobenswerth, wurden indessen durch eine große Landschaft mit Landsknechten als Staffage von Hettich bedeutend übertroffen. Eine Landschaft von Neubert hätte durch eine sorgfältigere Ausführung, namentlich im Vordergrunde, wesentlich gewonnen. Zwei Landschaften von Rheinfelder-Anspach in Weimar würden dieselbe ebenfalls vertragen haben und erschienen außerdem etwas schwarz in der Farbe. H. Funk, der langjährige und verdienstvolle Leiter unserer Landschafterschule, erfreute uns durch eine kleine feingestimmte Abendlandschaft und ein „Aufsteigendes Gewitter" von hochpoetischer Wirkung, womit er bewies, daß er auch nach seiner erbetenen Entlassung als Lehrer im eigenen Schaffen rüstig fortwirkt und hoffentlich um so ungestörter noch manch' schönes Werk liefern wird. Sehr ansprechend erschien auch von Zwehl's „Liebliches Mädchen", das sich durch verschlungenes Waldgebüsch den Weg bahnt, wogegen der „Naturforscher" von Wüsthof trotz seiner charakteristischen Auffassung weniger Interesse einzuflößen vermochte. Förſterling's „Spielende Kinder" gemahnten einigermaßen an verwandte Darstellungen von Stückelberg, ohne denselben jedoch zu erreichen. Anna Peters glänzte mit einem virtuos gemalten Blumenstück. Engelmann brachte eine breit behandelte Herbstlandschaft mit Kühen und Schaumann stellte in seinem „Künstlerneid" betitelten Bilde ein gut erfundenes Motiv (ein Affe und ein Pony streiten sich in einem Cirkusstall um den errungenen Lorbeerkranz) in anerkennenswerther Ausführung dar. In der permanenten Ausstellung von Herdtle & Peters fesselte besonders eine trefflich gemalte Scene aus dem letzten Feldzug von Emelé in München die Aufmerksamkeit. Es veranschaulicht das Zusammentreffen der Verbindungspatrouillen des 7. und des 14. deutschen Armeekorps bei Vesoul am 2. Januar 1871 auf höchst lebendige Weise, und die äußerst naturwahre Stimmung der trüben Schneelandschaft steigerte den günstigen Eindruck, den Reiter und Pferde bereits hervorgebracht. Auch einige kleine Landschaften von Peters sprachen das Publikum an. Das „Motiv bei Nördlingen" von Salzer in Heilbronn ließ uns den frühen Tod des talentvollen Künstlers wieder schmerzlich beklagen, weil es dessen Begabung auf's Neue glänzend bezeugte. C. Ludwig, der Nachfolger Funk's an der hiesigen Kunstschule, führte sich mit einem schön gezeichneten und frisch kolorirten „Waldweg" viel versprechend ein und rechtfertigte den ihm vorangegangenen guten Ruf. Trefflich gemalt war auch die „Run" von Hildebrandt in Karlsruhe, die uns eine Bäuerin in brünstigem Gebet vor einem Christusbild in romantischer Felsgegend vorführt. G. Flüggen's „Goldschmieds Töch-

terlein" hatte dagegen etwas Süßliches und Gezwungenes in der Auffassung, wenn es auch im Kolorit viel Schönes bot. Unter den Landschaften befanden sich neben einigen rühmenswerthen kleineren Bildern von Röth, A. v. Waldenburg, Meixner, Fröhlicher u. A. noch zwei hervorragende große Gemälde von A. Flamm und Albert Arnz, die sich mit Recht ungetheilten Beifalls erfreuten. Flamm zeigt uns „Rocca di Papa mit einem Blick auf die römische Campagna", Arnz dagegen versetzt uns diesmal nicht nach Italien, wo er meistentheils seine Motive holt, sondern führt uns in die großartige Alpennatur der Schweiz, die er hier in wirkungsvoller Weise wiederzugeben verstanden hat. Die Thiermalerei hatte in Mali, Meißner und Pfeifer ebenfalls würdige Vertretung gefunden, besonders aber in Koller, der sein großes Bild „Stiere auf der Hochalp bei aufsteigendem Gewitter" eingesandt. Krabbes in Karlsruhe lieferte einige höchst geschickt behandelte Aquarelle, malerische Motive aus Heidelberg und Wimpfen darstellend.

A. R. **In dem obersten Stockwerke der Berliner Nationalgalerie** hat der Direktor Dr. Jordan eine Ausstellung von Zeichnungen neuerer deutscher Meister veranstaltet, wie man sie wohl noch niemals in solcher Fülle vereinigt gesehen hat. Die Wittwe Alfred Rethel's hat den gesammten Nachlaß ihres Gatten zur Verfügung gestellt. Der Maler Otto Rethel in Düsseldorf und Professor Wittich in Berlin haben ebenfalls aus ihrem Besitze Rethel'sche Handzeichnungen hergegeben, und so wird uns zum ersten Male die Gelegenheit geboten, die gesammte künstlerische Thätigkeit Rethel's mit einem Blicke zu überschauen. Die Kartons zu den Aachener Fresken sind bekanntlich schon im Besitze der Nationalgalerie. Es sind im Ganzen 144 Zeichnungen; keine von den bekannteren fehlt. Der Todtentanz, die vereinzelten Todesblätter, die Kompositionen aus der deutschen Geschichte, die auch photographisch vervielfältigt worden sind, vor Allem aber der herrliche Hannibalzug, eine Folge von sechs aquarellirten Blättern, bilden die Hauptanziehungspunkte der unvergleichlichen Sammlung, welche eine Quelle der interessantesten Studien eröffnet. Auf einigen Blättern, so auf dem letzten des Hannibalzuges, bemerkt man rohe Ueberarbeitungen mit der Feder, welche aus jener traurigen Zeit herrühren, als die unheilvolle Krankheit bereits den Geist des Künstlers umnachtete. — Der zweite, den die Berliner durch die Bemühungen Jordan's eigentlich zum ersten Male kennen lernen, und zwar in so günstigem Lichte, daß sich alle gegen ihn gefaßten Vorurtheile zerstreuen müssen, ist Joseph v. Führich. Der Verlagsbuchhändler Dürr in Leipzig hat die große Menge von sorgfältig ausgeführten Zeichnungen religiösen Inhalts hergegeben, welche er durch Kupferstich und Holzschnitt hat vervielfältigen lassen: die Darstellungen zum Buch Ruth, die Illustrationen von Thomas a Kempis Nachfolge Christi, die Illustrationen zum Psalter und dem Cyklus „Er ist auferstanden". Auch die letzte Zeichnung des Künstlers „Noah warnt die Sündigen vor der Fluth", aus dem Herbste 1875, ein mit erstaunlicher Sicherheit ausgeführtes Blatt, findet sich neben einigen Jugendarbeiten auf der Ausstellung. — Der dritte im Bunde ist Friedrich Overbeck, dessen sieben große Kartons, welche die Sakramente der katholischen Kirche in figurenreichen Kompositionen darstellen, von den Hinterbliebenen in Rom übersandt worden sind. — Der Name des Vierten dürfte nicht vielen Kunstfreunden bekannt sein. Friedrich Gunkel war sein Leben lang ein Stiefkind des Glücks. Im vorigen Jahre hat er in Rom seinem Leben ein Ende gemacht. Durch sein ideales Streben war er indessen ein Geistesverwandter der genannten drei. Er schuf im Geiste des Cornelius, dessen Mitarbeiter er gewesen, die Hermannsschlacht für das Maximilianeum in München in riesigem Maßstabe. Die Kartonzeichnung zu dieser Komposition, die Farbenskizze und eine Gruppe in der Größe des Originals sind die interessantesten Stücke, welche aus dem Nachlasse des hochbegabten Künstlers zur Ausstellung gekommen sind. — Hoffentlich wird diese Ausstellung, welche wir der unermüdlichen und selbstlosen Thätigkeit Dr. Jordan's verdanken, dazu beitragen, drei große Künstler, die mehr gerühmt als gekannt sind, dem Verständniß des gebildeten Publikums näher zu bringen, und nebenbei auch anregend und fördernd auf unsere Künstler wirken. Noch inniger aber wäre zu wünschen, daß die Staatsregierung sich entschlösse, aus dem reichen Schatze Erwerbungen für die Nationalgalerie zu machen.

Vermischte Nachrichten.

A. R. **Der Lehrer am Berliner Gewerbemuseum Prof. Meurer** hat kürzlich die Decke des Sitzungssaals im Verwaltungsgebäude des Hamburger Bahnhofs ausgemalt und bei dieser Gelegenheit zum ersten Male die Früchte einer Studienreise verwerthet, die er im Sommer des Jahres 1875 auf Staatskosten mit vier Schülern nach Oberitalien unternahm, um die bedeutendsten Dekorationsmalereien der Renaissance, speciell deren Technik zu studiren. Die Ergebnisse dieser Reise, die sich auf Mailand, Mantua, Lodi und Genua erstreckte, bestanden aus zahlreichen Farbenkopien, welche im April dieses Jahres zur öffentlichen Ausstellung gelangten. Jetzt hat Prof. Meurer die auf dieser Reise gesammelten Erfahrungen zum ersten Male praktisch verwerthen können. Von der richtigen Voraussetzung ausgehend, daß die Dekorationsmalerei unserer Zeit ebenso gut ihre eigenen Wege wandeln müsse, wie die der Renaissance, des Rococo u. s. w., hat er der Renaissance nur Inspirationen und technische Kunstgriffe entlehnt, im Uebrigen aber durchaus selbständig im modernen Geiste komponirt. Man merkt seinen Arbeiten die Frische und Fröhlichkeit der Renaissance-ornamentik an, zugleich aber offenbart sich in ihnen ein origineller Geist, der sich mit dem feinsten Verständniß für die Farbenwirkung, für die Bedeutung und die Eintheilung des Raumes den modernen Anforderungen anbequemt. Meurer's Ornament ist leicht und graziös, wo es dem Charakter des Raums entspricht, ernst und würdevoll, wo es die Würde des Raumes verlangt. Der Sitzungssaal des Hamburger Bahnhofs ist kein prunkender Festraum. Demgemäß hält sich auch die Farbenwirkung in bescheidenen Grenzen. Die Grundtöne sind gelb und blau — Meurer wählt für die Grundstimmung mit Vorliebe Complementärfarben, — gelbe Ornamente auf blauem Grunde, welche in reizvoller Komposition das mittlere Deckenfeld füllen. Die Zwickel der Deckenwölbung sind mit allegorischen Darstellungen auf mattem Goldgrunde geschmückt: Ingenieurwesen, Eisenbahnhochbau, Handel, Industrie, Schifffahrt und Ackerbau. Die Figuren entbehren absichtlich der vollen Farbenwirkung und sind fast en grisaille gehalten, weil die Dekoration, wie bemerkt, dem Charakter des Raums entsprechen soll. Sie sind von Meurers Compagnon, Maler Schaller, ausgeführt worden. In den Lünetten zwischen den sechs Zwickeln sind die Wappen der hauptsächlichsten Städte angebracht, welche die Hamburger Bahn berührt. — Eine zweite, ebenfalls kürzlich vollendete Dekorationsmalerei desselben Künstlers bildet einen pikanten Kontrast zu der eben geschilderten, die mehr auf monumentale Wirkung berechnet ist. Sie schmückt das Treppenhaus und das Vestibül eines Neubaues an der Ecke der Voß- und Königgrätzerstraße. Wie zu der Ornamentik des Sitzungssaals Bramante's Arabesken in der Incoronata zu Lodi die Inspiration gegeben haben, so erinnert die heitere, festliche Dekoration des Treppenhauses an die graziösen Arbeiten der römischen Schule, die in den Loggien ihren höchsten Trumph ausspielte. Die Stichkappen, die Zwickel und die Lünetten zeigen jene grotesken Figuren und Ornamente in geistvollen Kombinationen, welche Raffael und Giovanni da Udine als belebende Motive in die moderne Dekorationsmalerei eingeführt haben. Als Grundton für das Treppenhaus und das Vestibül hat Meurer Gelbgrün und Purpur gewählt. Wir begrüßen diese ersten Schritte auf einem Felde, das in Berlin bisher wenig oder gar nicht angebaut war oder doch sehr im Argen lag, mit unverhohlener Freude und in der Zuversicht, daß das Meurer'sche Beispiel einen günstigen Einfluß auf die hiesige Dekorationsmalerei üben werde. Meurer arbeitet — was auch hervorgehoben zu werden verdient — ohne Schablonen, während bisher in Berlin fast ausschließlich schablonirt wurde. Der Kultusminister hat kürzlich den Saal in Augenschein genommen und seine höchste Befriedigung darüber geäußert. Er hat zu gleicher Zeit zugesagt, eine zweite Excursion nach Italien an maßgebender Stelle befürworten zu wollen, nachdem die erste so erfreuliche und nutzenbringende Resultate gehabt.

Zeitschriften.

L'Art. No. 103—107.
Scènes de la vie d'artiste. Charles Philipon et Charlet, von Ph. Audebrand. — Turner et Claude Lorrain, von P. G. Hamerton. — Federico Braudani d'Urbino, von A. Gherardi. (Mit Abbild.) — 3me exposition de l'union centrale des beaux-arts, appliqués à l'industrie. La tapisserie de l'apocalypse de Saint-Maurice d'Angers, von A. Giry. (Mit Abbild.) — Une petite découverte au musée de Sèvres, von Champfleury. — Alessandro Leopardi, von Ch. Yriarte. (Mit Abbild.) — Eugène Fromentin, von J. Rousseau. (Mit Abbild.) — L'histoire de la peinture française, Introduction D'après le cours d'esthétique et d'histoire de l'art du Directeur G. Berger. — L'oeuvre de P. P. Prud'hon, von Ph. Burty. (Mit Abbild.) — Govert Camphuysen, von F. de Vagnonville. (Mit Abbild.)

Gazette des Beaux-Arts. Lief. 234. 235.
André del Sarte, von P. Mantz. (Mit Abbild.) — La salle de Michel-Ange, au Louvre: les bronzes de M. His de la Salle, von L. Gonse. (Mit Abbild.) — Une visite aux musées de Londres, en 1876, von Reiset. (Mit Abbild.) — Promenades au Louvre: Remarques sur le geste dans quelques tableaux, von Duranty. (Mit Abbild.) — L'histoire du mobilier, de A. Jacquemart, von E. Bonnaffé. (Mit Abbild.) — La mise au tombeau du Titien, von A. de Montaiglon. (Mit Portr.) — L'imagerie satirique en Hollande au XVIIIe siècle, von Champfleury. (Mit Abbild.)

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. No. 136.
Der Reichsrath und die gewerblichen Fachschulen. — Ein Votum England's über die Schütz'schen Thongefässe. — Die Weihnachts-Ausstellung im österr. Museum, von J. Falke. — Als Beilage: Die Plastik Wien's in diesem Jahrhundert, von R. v. Eitelberger, und: Zur Frage der Erziehung der industriellen Classen in Oesterreich.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit No. 12.
Die Waffensammlung im Schlosse zu Tüngen, von A. Essenwein. — Ein Reliquiar zu Eichstädt, von F. Schneider. — Kanône mit den Reliefportraits von Fust u. Schäffer, von dems. — Altdeutsche Verse über Hölle und Himmelreich, von Prof. Holstein.

Journal des Beaux-Arts. No. 1.
Le statuaire Terraud, von H. Jouin. — Adolphe Dillens. — A propos du monument del Pico. — Portraits de van Dyck au musée d'Amsterdam.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XII. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

1. Februar



Nr. 17.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1877.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Donnerstag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die akademische Kunstausstellung in Berlin.

IX.

Unter den Kupferstichen fand sich streng genommen nur ein Werk von höherer Bedeutung: Raab's meisterhafter und mit Recht viel gepriesener Stich nach Raffael's Madonna Tempi. Troffin's Vision des heil. Antonius nach dem Berliner Bilde reicht lange nicht an die keusche Schönheit des Originals heran. In diesen beiden Stichen erschöpft sich die künstlerische Thätigkeit der deutschen Kupferstecher innerhalb der letzten zwei Jahre, so weit sie sich auf die Reproduktion alter Gemälde erstreckt. Ein recht trauriges Zeichen der Zeit! Habelmann und C. Becker in Berlin haben zwei religiöse Bilder von Plockhorst, den Gang nach Emmaus und Christi Abschied von seiner Mutter, gestochen. Habelmann entwickelt eine tiefe, poetische Empfindung und eine Zartheit und Eleganz in der Grabstichelführung, welche den salonmäßigen Eindruck des Plockhorst'schen Christus sehr gut wiedergiebt. Wenn ich noch einen leidlichen Stich nach einem Vautier'schen Gemälde von Barthelmeß in Düsseldorf nenne, so ist auch die Anzahl von bemerkenswerthen Reproduktionen nach modernen Gemälden erschöpft. Auch in der Radirung ist nichts geleistet bis auf acht geistvolle und lebendige Münchener Künstlerporträts von Raab. Eine Zeichnung, welche G. Eilers in Berlin nach dem Porträt des Kaufmanns Gyze von Holbein zum Stich für die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien angefertigt hat, ist von größter Sorgfalt und Treue und macht die besten Erwartungen für den Stich rege. Der Holzschnitt ist nur durch einige Berliner Xylographen vertreten, und diese marschiren, wie männiglich bekannt, gerade nicht an der Spitze der deutschen Holzschneider.

Die plastische Abtheilung der Ausstellung gab ein ziemlich getreues Bild von dem gegenwärtigen Stande der plastischen Kunst in Deutschland: erstlich durch ihre Reichhaltigkeit im Allgemeinen und dann dadurch, daß so ziemlich jeder namhafte Bildhauer Deutschlands vertreten war. Von den berühmteren vermißte ich nur Johannes Schilling. Soll man danach die allgemeine Physiognomie der gegenwärtigen deutschen Bildhauerkunst charakterisiren, so möchte man sie mit einem in Stagnation gerathenen Flusse vergleichen, dem nur hie und da einige Blasen entsteigen. Mit anderen Worten: wir finden fast überall eine gewisse formale Schönheit erreicht, eine technische Handfertigkeit, die häufig mit akademischer Langweiligkeit identisch ist, aber selten einen originellen Trieb, einen Versuch, neue Stoffgebiete zu erobern oder gar eine neue Ausdrucksweise zu suchen. Merkwürdigerweise tritt der Realismus, der doch in der Malerei rapide um sich greift, in der Plastik sehr schüchtern auf. Reinhold Begas ist sein kühnster und genialster Vertreter. Sein Bruder Karl ist im Vergleich zu ihm ein zahmer Kopist, und die jüngeren Nachahmer, wie M. P. Otto, sind wilde Schößlinge, deren Kraft nur Schein und deren Genialität nur Maske ist. Reinhold Begas hat dieses Mal die Freunde wie die Gegner überrascht. Vor seiner meisterlichen Büste Adolf Menzel's muß der Vorwurf „barock", den man sonst seinen Arbeiten mit Recht machen konnte, völlig schweigen. Barock ist nur die eigenthümliche Form der Büste, welche freilich die Italiener des Cinquecento seltener in Marmor, häufiger in Thon beliebt haben

Der große Maler ist etwa bis zur Hüfte dargestellt. Das will bei Menzel's Statur zwar nicht viel bedeuten; aber der Bildhauer hat dadurch den Vortheil gewonnen — und darauf kam es ihm hauptsächlich an — die rechte Hand des Mannes zu bilden, die so viele Meisterwerke schuf. Es entsteht auf diese Weise gewissermaßen ein Rapport zwischen der energievollen Hand und dem nicht minder energischen, geistvoll und scharf blickenden Kopfe des Mannes, dessen geistige Größe uns so schlagend und vollwerthig ausgedrückt in dem Bilde entgegentritt, daß sich die Nachwelt kein besseres Abbild von dem seltenen Künstler wünschen kann. In richtiger Würdigung dieses verdienstvollen Werkes, einer Schöpfung, der man so recht mit offenem Herzen entgegenkommt, hat es die Nationalgalerie in ihre Hallen aufgenommen: ein bedeutendes Kunstwerk für sich und zugleich eine verdiente Huldigung für den Mann, dessen bedeutendste Werke zu den kostbarsten Besitzthümern der Nationalgalerie gehören. — Auch die zweite zur Ausstellung gelangte Arbeit von Begas, „Sabiner Raub" (so sagt der Katalog ziemlich unverständlich), ist hinsichtlich der Behandlung des Nackten, seiner beständigen Achillesferse, frei von barocken Auswüchsen. Störende Fehler kommen nicht vor. Aber im Uebrigen ist der Naturalismus auf die Spitze getrieben. Es ist nur ein Römer dargestellt, der eine aus vollem Halse schreiende Sabinerin unterhalb des Busens um den Leib gefaßt hält und die Widerstrebende zusammenpreßt, daß das Fleisch in dickem Wulst über seinen Arm hinausquillt. Man denke sich dabei alle Muskeln des nervigen Kriegers angespannt, die Adern hoch geschwollen, und man wird sich sagen, daß für den Ultranaturalisten schwerlich ein dankbarerer Vorwurf sich bieten konnte. Das Weib ist schön und der Mann ist schön. Aber in der gewählten Situation können selbstredend beide nicht schön sein. Es ist eben auf beiden Seiten die physische Anstrengung in der höchsten Potenz, und dazu auf weiblicher Seite Scham, Zorn, Erbitterung, während sich in den Mienen des Mannes das Gefühl der Ueberlegenheit mit dem Vorgefühl künftigen Glückes mischt. Zum Theil also Leidenschaften, deren Darstellung die strenge Aesthetik verpönt hat. Und doch hat der moderne Realismus diese Theorien ad absurdum geführt. Nur in einem Punkte behält Lessing Recht. Der weit aufgerissene Mund der schreienden Sabinerin ist unerträglich. Das mindert wesentlich den gewaltigen Eindruck der staunenswerthen Gruppe, deren Aufbau übrigens den herkömmlichen Begriffen von Geschlossenheit und Harmonie schnurstracks widerspricht.

Neben diesen Meisterwerken erscheint die mit der kleinen goldenen Medaille ausgezeichnete Gruppe von Karl Begas, „Faun mit Kind scherzend", wie ein Abhub aus den Atelierresten des genialen Bruders. Reinhold hat mit solchen Gruppen seinen Ruhm begründet, und Karl versucht es ihm nachzuthun und findet auf diesem Wege Aufmunterung. Es ist schwer, für das große Heer der Nymphen, Amoretten und Fischermädchen noch das nöthige Interesse zu finden. Die beiden Cauer schaffen in diesem Genre mit unermüdlichem Eifer und mit lohnendem Erfolge. Das Niedliche und Glatte findet immer seinen Liebhaber, auch neben den virtuosen Kunststücken der Italiener, die ihre Fabrikarbeiten diesmal nur in mäßiger Anzahl nach Berlin geschickt haben.

Interessanter ist ein Blick auf die monumentale Plastik, die sehr reich vertreten ist. Da zeigen uns zunächst die Bronzestatuen von vier Hochmeistern für das Friedrichsdenkmal in Marienburg von Siemering, daß der historische, echt monumentale Stil der Rauch'schen Schule noch in schönster Blüthe steht. Die vier Heldengestalten sind markig und kraftvoll und nach ihren verschiedenen Zeitaltern auf das schärfste charakterisirt. Eine Kopie der jüngst in Parchim errichteten Moltkestatue von Brunow läßt gleichfalls die einfachen Stilgrundsätze der Rauch'schen Schule nicht verkennen. Doch ist der Kopf des großen Strategen nicht so geistvoll durchgebildet, wie es das Original mit Recht verlangen darf. Durch eine ganz originelle und doch sehr glückliche Auffassung zeichnen sich vier Personifikationen von Griechenland, Rom, Niederlande und Deutschland von Karl Echtermeyer in Dresden aus, die zu einem Cyklus von acht Länderstatuen gehören und für das Innere des Neubaues der Gemäldegalerie in Kassel bestimmt sind. So erscheinen z. B. die Niederlande in dem Kostüm einer reichen Bürgersfrau, wie wir ihres Gleichen auf den Gemälden von Rubens, de Keyser, Ravesteyn u. a. begegnen. Zu dieser originellen Auffassung gesellt sich ein feines Formengefühl, eine gewisse Noblesse, welche diese Figuren mit zu den anziehendsten Schöpfungen der ganzen plastischen Ausstellung macht. Eine Personifikation der Vokalmusik für ein Marschnerdenkmal in Hannover von F. Hartzer (Berlin) zeichnet sich durch monumentale Würde aus, wenngleich manche Anzeichen darauf deuten, daß der Künstler nicht immer mit Rücksicht auf das Material — Bronze — gearbeitet hat.

Noch sind ein paar glückliche, formenschöne Arbeiten auf dem Gebiete des Reliefs zu verzeichnen: die vier Jahreszeiten von Dausch (Rom), der Fischer und die Spinnerin nach den Goethe'schen Gedichten von Gerhardt (Rom) und eine interessante Porträtgruppe in flachem Relief von H. Hoffmeister (Berlin), ungefähr in der Weise gearbeitet, wie Donatello den kleinen Johannes in den Uffizien ausgeführt hat.

Eine allgemeine Betrachtung oder ein Facit aus einer Kunstausstellung zu ziehen, die alle zwei Jahre

veranstaltet wird, ist ebenso schwer wie müßig. Indessen haben sich mir aus dieser Ausstellung zwei Resultate ergeben, die mir bemerkenswerth zu sein scheinen. Die großen Ereignisse von 1870 und 1871, von denen man einen entscheidenden Einfluß auf die Kunstentwickelung erwartete, haben auch nicht einmal den Anstoß zu einer lebhafteren Kunstbewegung gegeben. Wo man Umwälzungen oder wenigstens bestimmte Einflüsse zu erkennen glaubt, da sind diese von originellen Künstlernaturen ausgegangen. Die beiden Achenbach's, Knaus, v. Angeli und vielleicht auch Gussow haben der Kraft ihres Künstlernaturells Erfolge zu verdanken, die man nicht von den Personen, sondern von den Ereignissen erwartete. Das Chaos beginnt sich zu klären, die Zerfahrenheit war minder groß — wünschen wir, daß es diesen Männern noch lange vergönnt sein möge, durch ihr lebendiges Beispiel zum Segen der deutschen Kunst zu wirken! A. R.

Kunstliteratur.

Das Urheberrecht an Schrift- und Kunstwerken, Kompositionen, Photographien, Mustern und Modellen nach deutschem und internationalem Rechte systematisch dargestellt von Dr. R. Klostermann. Berlin, Vahlen. 1876. 8.

Der Verfasser hat sich durch sein im Jahre 1871 erschienenes größeres Werk „Das Urheberrecht an Schriftwerken &c." als ein kundiger und geschickter Wegweiser auf dem nicht sonderlich ebenen Gebiete der das geistige Eigenthum betreffenden Gesetzgebung einen geachteten Namen gemacht. Auch dem vorliegenden Kompendium kann man das Prädikat gründlicher Darstellung und sachverständiger Klarheit nicht versagen, wenn auch das systematische Verfahren, welches Klostermann eingeschlagen hat, nicht gerade dazu dienlich ist, sein Buch zu einer bequemen Handhabe für den praktischen Gebrauch zu machen. Der Verfasser giebt nämlich keinen fortlaufenden Kommentar zu den vier Reichsgesetzen, welche das Urheberrecht regeln (Gesetz vom 11. Juni 1870, das Urheberrecht an Schriftwerken, Gesetz vom 9. Jan. 1876, das Urheberrecht an Werken der bildenden Kunst, Gesetz vom 10. Januar 1876, den Schutz der Photographien, und Gesetz vom 11. Januar 1876, den Muster- und Modellschutz betreffend), sondern er gruppirt seinen Stoff nach wissenschaftlicher Methode, indem er die für alle vier Gesetze maßgebenden Grundsätze seinen Betrachtungen voranstellt und dann deren Nutzanwendung auf jede einzelne Gattung des geistigen Eigenthums, Schriftwerk, Kunstwerk, Photographie, Muster und Modell, darlegt. Die Einleitung erläutert das Wesen des Urheberrechtes, seinen Ursprung und seine geschichtliche Entwickelung und schließt mit der juristischen Begriffsbestimmung. Der zweite Abschnitt verbreitet sich, von der Begriffsbestimmung der geistigen Produktion ausgehend, über die verschiedenen Gattungen der Gegenstände, denen der Rechtsschutz gewährt wird, und erläutert die Prinzipien, die für das Maß des Schutzes je nach der Natur des Werkes, nach der Art seiner Hervorbringung und Verbreitung bestimmend gewesen sind. Der dritte Abschnitt beschäftigt sich mit dem Erwerbe und Verluste des Autorrechtes, mit der Uebertragung desselben an dritte Personen (Verleger, Fabrikanten) mit den Schutzfristen und den das Eigenthum kennzeichnenden Formalitäten. Der vierte Abschnitt betrifft die Gesetzesverletzung, die erlaubte und die unerlaubte Benutzung fremder Geisteswerke, die verschiedenen Grade der Verletzung in Bezug auf das Objekt (totaler und partieller Nachdruck) sowohl wie auch auf das Subjekt (Rechtsirrthum, Fahrlässigkeit, Absicht), so dann die Strafbestimmungen, das Proceßverfahren und die Verjährung. Der fünfte Abschnitt endlich behandelt die internationalen Beziehungen.

Für die Interessen, welche dieses Blatt zu vertreten hat, kommt nur ein verhältnißmäßig kleiner Theil des Werkes in Betracht, und wer sich bei Klostermann orientiren will über die die künstlerische Produktion betreffenden Gesetzesbestimmungen, wird trotz des beigegebenen Sachregisters einige Mühe haben, seine Absicht zu erreichen. Wir halten das für einen Mangel, nicht blos aus dem rein äußerlichen Grunde der Unbequemlichkeit, sondern weil die Schutzberechtigung der Kunstwerke, einschließlich der Muster und Modelle, von zum Theil ganz andern Gesichtspunkten aus beurtheilt werden muß, als diejenige des Schriftwerkes. Die zusammenfassende Behandlung, gemäß dem Dispositionsschema, kann doch nur den Sinn haben, Wiederholungen der auf das Gesammtgebiet des Autorrechts sich beziehenden Erörterungen zu vermeiden. Und das wäre wohl einfach durch Verweisungen zu ermöglichen gewesen. Dafür würde durch die Einzelbetrachtung eines jeden der vier Gesetze der Vortheil größerer Uebersichtlichkeit eingetauscht und der Nachtheil eines Parallelismus in der Deduktion vermieden sein, der nicht ohne Bedenken ist. Das den Schutz der Kunstwerke betreffende Gesetz leidet selbst an diesem Parallelismus, indem es zum Theil rein äußerlich dem Nachdrucksgesetze vom 11. Juni 1870 nachgebildet ist. Einzelne Paragraphen des älteren Gesetzes sind mutatis mutandis Wort für Wort in das jüngere Gesetz übergegangen ohne die nothwendige Rücksicht auf die ganz anders geartete Natur der künstlerischen Produktion und Reproduktion und auf die sich aus der geschäftlichen Praxis ergebenden thatsächlichen Verhältnisse.

Klostermann setzt selbst sehr klar und zutreffend die Grundverschiedenheit des Interesses auseinander,

welches der Schriftsteller an der Veröffentlichung seiner Arbeit gegenüber dem Künstler hat, dessen Original an sich Geldeswerth repräsentirt und ein Gegenstand des Handels ist oder sein kann, während umgekehrt der Inhalt eines Manuskripts erst durch die Vervielfältigung desselben zum Werthgegenstande wird. Es scheint ihm andererseits aber entgangen zu sein, daß auch das Verhältniß des producirenden wie reproducirenden Künstlers gegenüber dem Unternehmer, dem Verleger, im gewöhnlichen Laufe der Dinge, sich keineswegs mit dem auf Verlagsverträgen basirenden Rechtsverhältnisse zwischen Schriftsteller und Verleger deckt.

Die Unklarheit, die über diesen Punkt in dem Gesetze selbst herrscht, die Gedankenlosigkeit oder — wenn der Ausdruck zu stark ist — der Mangel an Sachkenntniß macht sich u. A. in § 10 bemerklich, dessen Zuschnitt (§ 14 des Gesetzes vom 11. Juni 1870) auf die literarische Produktion berechnet ist, aber auf die künstlerische paßt wie die Faust auf's Auge. Am auffälligsten aber in § 12, der dem § 10 des Nachdruckgesetzes entspricht. Ueber den Sinn und Verstand dieses Paragraphen hat sich Schreiber dieses vergeblich den Kopf zerbrochen, bis er den Schlüssel des Räthsels durch Vergleichung der beiden Gesetze gefunden. Hier ist offenbar die weise und vernünftige Bestimmung des einen Gesetzes ohne Weiteres in das andere herüber genommen, und — Vernunft wird Unsinn, Wohlthat Plage. Es ist schier unbegreiflich, wie solch' ein Wechselbalg von Paragraphen von Kommission zu Kommission hat wandern und sogar im Reichstagsplenum hat durchschlüpfen können, ohne gerupft oder, noch besser, ganz unschädlich gemacht zu werden. Der Wortlaut ist folgender:

> Einzelne Werke der bildenden Künste, welche in periodischen Werken, als Zeitschriften, Taschenbüchern, Kalendern ꝛc. erschienen sind, darf der Urheber, falls nichts Anderes verabredet ist, auch ohne Einwilligung des Herausgebers oder Verlegers des Werkes, in welches dieselben aufgenommen sind, nach zwei Jahren, vom Ablaufe des Jahres des Erscheinens an gerechnet, anderweitig abdrucken.

Also der „Urheber" darf einzelne Werke abdrucken. Diese Befugniß hat indeß für den Urheber nicht den geringsten Werth, da er absolut außer Stande ist, sie zu nützen, wenn der Verleger der betreffenden Zeitschrift oder des fraglichen Almanachs nicht die Gewogenheit hat, ihm zu diesem Ende die sein durchaus dingliches Eigenthum bildenden Platten, Holzstöcke ꝛc. zu leihen oder zu schenken. Oder sollte etwa dem Verleger die Verpflichtung der Herausgabe jener künstlerischen Vorrichtungen auferlegt werden? In diesem schwerlich vorausgesehenen Falle hätte sich der Gesetzgeber sehr unklar ausgedrückt, und Unklarheit ist der schlimmste Vorwurf, der ein Gesetz treffen kann. Eine andere, vielleicht noch schlimmere Unklarheit liegt in dem Ausdruck „Urheber", verbunden mit dem Ausdruck „Werke der bildenden Künste." Nehmen wir einen konkreten Fall! Der Verleger einer illustrirten Zeitschrift erwirbt von dem Maler A das Recht, ein Gemälde in Holzschnitt zu reproduciren. Er läßt darauf die Komposition von dem Zeichner B auf Holz zeichnen und von dem Xylographen C stechen. Wer ist nun der Berechtigte, der das „Werk", unter welchem doch nur der Holzschnitt gedacht werden kann, nicht aber das Original oder die in Verlust gerathene Zeichnung, wieder abdrucken darf? Ist es A, B oder C? Oder haben etwa alle drei dasselbe Recht?

Klostermann würde vermuthlich an diesem von ihm mit Stillschweigen übergangenen Paragraphen ähnlichen Anstoß gefunden haben, wie Referent, wenn er die vier Gesetze nicht in Parallele gesetzt, sondern einzeln für sich in Anwendung auf konkrete Fälle geprüft hätte. Bei einer neuen Auflage seines Werkes wird vielleicht die praktische Erfahrung die Mängel der drei Gesetze vom 9., 10. und 11. Januar 1876 schon aufgedeckt und die Nothwendigkeit einer neuen Redaktion klargestellt haben.

E. A. Seemann.

A. Woltmann. Deutsche Kunst in Prag. Ein Vortrag. Leipzig, E. A. Seemann. 1877.

Wie die Zeitungen berichteten, riefen die in Prager Lokalblättern erschienenen ungenauen Berichte über einen von Professor A. Woltmann am 25. November v. J. im deutschen Schriftsteller- und Künstlerverein „Concordia" zu Prag gehaltenen Vortrag über „Deutsche Kunst in Prag" bei der dortigen czechischen Partei großen Unwillen hervor, welcher zu tumultuarischen Demonstrationen führte und schließlich die Ruhe der Universität und der Stadt störte. Dieser Vortrag liegt nun gedruckt vor, und wir können jetzt beurtheilen, wie ganz unberechtigt jene, von blinder Parteiwuth geleiteten Angriffe waren. — Der Vortrag enthält nämlich weiter nichts als eine auf streng wissenschaftlichen Forschungen beruhende, kurze und populär gehaltene Uebersicht über die Kunstgeschichte der Stadt Prag von der ältesten Zeit bis auf unsere Tage, in welcher in völlig unparteiischer Weise mit besonderer Klarheit die fremden, deutschen, französischen und italienischen Einflüsse auf die in Prag ausgeführten Kunstwerke dargelegt sind. Er ist schön geschrieben, voller Gedanken und Anregungen und durchaus frei von Angriffen oder Verdächtigungen irgend welcher Art. Die Forschungen selbst, deren Resultate Woltmann in geistvoller Weise zusammengestellt, sind meist nicht einmal seine eigenen, sondern Arbeiten verschiedener Gelehrter, welche in Zeitschriften und größeren Werken niedergelegt und Jedermann zugänglich sind. ⊙

---

* **Studien und Kritiken von Bruno Meyer** ist der Titel eines eben erschienenen, von dem Verleger (W. Spemann in Stuttgart) geschmackvoll ausgestatteten Buches, in welchem der unsern Lesern wohlbekannte Autor, gegenwärtig Professor am Polytechnikum zu Karlsruhe, eine Auswahl seiner kunstgeschichtlichen und kritischen Aufsätze gesammelt hat. Einige dieser Abhandlungen erschienen in diesen Blättern, andere waren bisher in anderen Fachjournalen und in Zeitungen zerstreut. Wir glauben, daß das Publikum dem

Autor für die Vereinigung dankbar sein wird, denn sie macht es näher bekannt mit einem rechtschaffen und freimüthig denkenden Geist, der den großen Erscheinungen unsres Kunstlebens mit echter Begeisterung, den Mißbräuchen und Schäden mit energischem Tadel entgegentritt. Das Buch sei unsrerseits auf's wärmste empfohlen!

* Der Architekten-Verein in Berlin hat soeben ein mit gediegener Opulenz ausgestattetes Werk herausgegeben, welches in der Kunstwelt gerechtes Aufsehen macht. Dasselbe hat den Titel: „Berlin und seine Bauten" (2 Thle. in 1 Bd., gr. 8) und führt uns, nach einer allgemeinen Schilderung der deutschen Reichshauptstadt und ihrer geschichtlichen Entwickelung, die gesammten Architekturwerke, Ingenieur- und Industriebauten Berlins in detaillirter, fachmännischer Darstellung vor. Ein Schlußabschnitt ist den in Berlin üblichen Baumaterialien und Baukonstruktionen gewidmet. Ursprünglich als Festschrift für die 1874 in Berlin abgehaltene erste Generalversammlung der deutschen Architekten- und Ingenieurvereine projektirt, hat sich das Buch den Verfassern unter der Hand zu einem Werke von bleibendem Werth, zu einem wahrhaften literarischen Denkmal gestaltet, wie es kaum eine andere Stadt Europa's aufzuweisen haben dürfte. Auf den Antheil der verschiedenen Autoren an der Arbeit werden wir bei der späteren kritischen Besprechung derselben eingehen und gedenken hier nur noch der trefflichen Illustrationen des Buchs, vor Allem der über 600 Holzschnitte, die mit einer bei Berliner Verlagsartikeln bisher seltenen Meisterschaft ausgeführt und gedruckt sind. Den buchhändlerischen Vertrieb des Werkes hat die Firma Ernst und Korn übernommen.

Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis nennt sich eine mit Anfang dieses Jahres begonnene Zeitschrift, die von Fr. D. O. Obreen herausgegeben wird und in Rotterdam bei Van Hengel & Eltjes erscheint. Vorläufig soll das Blatt in zwanglosen Heften herausgegeben werden, bis sich herausstellt, ob zu regelmäßigem monatlichen Erscheinen Stoff genug herzugetragen wird. Der Preis für 10 Hefte zu 16 Seiten Kl.-Quart ist 4 Gulden 50 Cents holländisch. Dem Titel nach ist es die Absicht des Herausgebers und seiner Mitarbeiter, auch das Gebiet der Kleinkunst mit in Betracht zu ziehen, ja selbst die historisch merkwürdigen Ingenieure und Feldmesser sind nicht ausgeschlossen. Die ersten beiden Hefte publiciren das Meisterbuch der St. Lucas-Gilde zu Delft von 1613—1649 nebst zugehöriger Registrande.

Nekrologe.

Michael Neher †. Es wird bald keiner von jenen Künstlern mehr übrig sein, deren Hauptthätigkeit in die Periode Ludwig's I. fiel: am 4. December 1876 ist auch der älteste von den Münchener Künstlern heimgegangen. Mich. Neher, am 31. März 1798 in München geboren, war der Sohn und Enkel eines Malers. Seine Familie stammte aus Bibrach in Würtemberg. Seinen ersten Zeichenunterricht erhielt der Knabe von dem trefflichen Mitterer; mit vierzehn Jahren bezog er die Münchener Akademie, drei Jahre später ward er Schüler von Mathias Klotz und mit neunzehn Jahren fand er Beschäftigung bei Angelo Quaglio, der für das neue Hof- und Nationaltheater Dekorationen zu malen hatte. Gleich darauf ging Neher über den Brenner und malte drei Jahre lang in Trient, Mailand und Triest Porträts. Dann ging er nach Rom, wo er sich unter Heinrich Heß dem Genre zuwendete. Bald aber entdeckte dieser Meister Neher's ungewöhnliche Begabung für die Architekturmalerei und wies denselben energisch auf diesen Kunstzweig hin. Nach dreijährigem Aufenthalt in Rom nach der Vaterstadt heimgekehrt, ward Neher Konservator des Kunstvereins. In Hohenschwangau führte er dann viele Entwürfe Schwind's, Gasser's und Schwanthaler's in großen Wandgemälden aus und ward nun erst — 1837 — entschieden Architekturmaler, als welcher er sich 1855 namentlich am Rhein und in Belgien zahlreiche Studien holte. Mit besonderer Vorliebe stellte er Markt- und andere öffentliche Plätze dar, welche er mit ungemein charakteristischen Scenen, namentlich des behaglichen altdeutschen Städtelebens, staffirte. Und kein anderer Künstler führt uns die Pracht altehrwürdiger Dome und die Anmuth zierlicher Kapellen mit gleicher Wahrheit und mit gleich feinem Verständniß des Einzelnen wie des Ganzen vor. So groß war seine Gewissenhaftigkeit als Zeichner, daß er in seinen Entwürfen sich auf die architektonische Konstruktion der Gebäude stützte. Ebenso gewissenhaft ist seine Ausführung, so zierlich sein Vortrag, so klar und fein seine Farbe. Neher bezog seit 1848 eine Staatspension. Von seinen Hauptwerken mögen hier der Dom in Magdeburg, der Freiburger Münster, das Stadthaus mit der St. Peterskirche in Löwen und die Dome von Frankfurt a. Main und Mecheln genannt sein. Interieurs malte Neher nur einige wenige. Die Münchener Akademie ehrte seine Verdienste 1872 durch seine Ernennung zu ihrem Ehrenmitglied. C. A. Regnet.

Sammlungen und Ausstellungen.

R. **Münchener Kunstverein.** Endlich wieder einmal Gedanken, Empfindung, Grazie, Poesie! Wie wohlthuend die wirken, wenn man jahrein jahraus so viel Farbenkunststücke und Pinselbravour gesehen! Also rief ich unwillkürlich aus, als ich vor Julius Kronberg's „Frühling" stand. Kronberg war bisher nicht ganz frei gewesen vom Haschen nach koloristischen Knalleffekten und von jenem „Klobigen", das in der vielbesprochenen Ausstellungsmedaille Wagmüller's seinen schärfsten typischen Ausdruck fand. In seinem „Frühling" hat der reichbegabte Künstler mit diesem Systeme so gründlich gebrochen, daß er kaum wieder zu erkennen ist. Man konnte sich an der reizvollen zarten Mädchengestalt auf dem Rücken Adebar's, umtändelt von schäkernden Amoretten, die dort Schmetterlinge an Fäden halten, hier aus dunkler Wolke befeuchtenden Regen pressen und den siebenfarbigen Bogen der Iris weit über den Himmel spannen, kaum satt sehen. C. v. Boyen zählt ebenfalls zu den wenigen modernen Künstlern, die noch der klassicistischen Richtung folgen; aber er ist für die Schwächen derselben, wenigstens jener, wie sie zuletzt bei uns auftraten, nicht blind und macht deshalb auch dem Kolorit Koncessionen. Daß solches Verfahren nicht ohne eine gewisse Unsicherheit abläuft, erklärt sich leicht genug. Vereinigten wir den Sinn für die Farbe mit dem feinen Stilgefühl der vorausgegangenen Periode, so wären wir eben den unsterblichen Meistern des Cinquecento um ein Beträchtliches näher gerückt. Doch es ist nicht leicht, den inneren Widerstreit zwischen idealer Auffassung und realistischer Darstellung zu vermitteln. Wenn das Boyer in seiner „Erhebung der Venus durch Tritonen über den Meeresspiegel" nicht so ganz gelungen ist, mag er sich damit trösten, daß wir über die Periode des Schwankens überhaupt noch nicht hinausgekommen. Auch W. Eissel versuchte sich an einem idealen Stoff, indem er uns den Winter und seine Tochter inmitten eis- und schneebedeckter Felsen zeigt. Freilich reichte seine Gestaltungskraft nicht ganz aus, aber schon der gute Wille hat Anspruch auf unsere Anerkennung. — Ganz im Geiste der Alten empfunden war der „Kleinen Faunen tanzen lehrende Satyr" von Gysis und dabei von einer Tiefe und Sattheit des Kolorites, die unwiderstehlich anzog und fesselte. — Freiligrath's Gedicht, „Der Blumen Rache", ist so oft gezeichnet und gemalt worden, daß die Frage, ob dieser Gegenstand überhaupt durch die bildende Kunst darstellbar, jetzt kaum mehr aufzuwerfen erlaubt ist. Und doch dürfte sie kaum unbedingt zu bejahen sein. Blumendüfte mag der Dichter mit Erfolg einführen, ihre Verkörperung durch den Maler oder Zeichner wirkt dem Gedanken des Dichters gegenüber zu materiell. Und Faust zudem machte in seinem gleichnamigen Bilde aus den schönen gefährlichen rachesüchtigen Blumengeistern schwindsüchtige Gespenster mit mageren Gliedmaßen. Und sie werden durch die Nachahmung der Manier von Max und Makart nicht anziehender, die sich der Künstler in bedenklichster Weise kombinirt hat. — G. Bleibtreu in Charlottenburg schickte sein neuestes Bild, „Mars-la-Tour", das den Kaiser Wilhelm mit Moltke, Bismarck u. A. von Soldaten umjubelt zeigt. Er brachte also nicht einmal eine Scene aus dem gewaltigen Ringen vor Metz. Zur Entschuldigung dieser etwas kleinlichen Auffassung des Stoffes mag dienen, daß sie ihm vorgeschrieben war. — Von Fr. Defregger sahen wir eine wie mir scheint verbesserte Wiederholung seiner „Wilderer in der Sennhütte" und von Gabel „Landleute in Tirol mit einem sprechenden Staar", von Ed. Kurzbauer eine durch überraschende Ver-

tiefung in die Charaktere ansprechende „Verleumdung“, worin ein hübsches Schwabenmädchen eine von ihrem unbegünstigten Verehrer erhobene Anschuldigung mit Entrüstung zurückweist. Jeder dieser einfachen, in einer ländlichen Spinnstube versammelten Menschen hat seine Geschichte, die keinem unbekannt bleibt, der im Antlitz zu lesen versteht. Und es ist einer der größten Vorzüge wirklicher Künstler, solche individuelle Gestalten zu schaffen, denen wir im Leben begegnet zu sein glauben, während sie in der That nirgends existiren als in der Phantasie des Künstlers. Ein solcher Künstler von Gottes Gnaden ist auch Hugo Kauffmann, der durch eine Reihe köstlicher mit größter Sorgfalt durchgebildeter Studienköpfe von Leuten aus den unteren Volksschichten seine außerordentliche Begabung für das Erfassen des Individuellen glänzend darlegte. — Breling ist in seinen fein gestimmten kleinern Bildern auf den ersten Blick als Schüler von Wilh. Dietz zu erkennen, dessen Schule in der letzten Zeit noch besuchter ist als die Piloty's. Auch in seiner „Scene vor der Schenke“ folgt er mit einer an Aengstlichkeit streifenden Sorgfalt der Vortragsweise seines Lehrers. — Sehr vortheilhaft war das Thiergenre durch Arbeiten von Eberle („Schafe und Kinder“), Schmalzigang's „Am Kammerfenster“, wobei es sich übrigens nicht um einen Einlaß heischenden Liebhaber, sondern um hungrige Schafe handelt, W. Pfeiffer's mit glücklichem Humor behandeltes „Durchgegangenes Ackerpferd“ und durch eine groß aufgefaßte, mit männlicher Energie durchgeführte „Jagdscene“ (Hühnerhund mit einem Hasen) von der Frau Biedermann-Arendts vertreten. Von der genannten Künstlerin erwarb J. Maj. die Kaiserin-Königin von Österreich-Ungarn ein in der deutschen Ausstellung dahier befindlich gewesenes Bild. Nicht weniger erfreulich war C. Rohde's „Gluckhenne mit ihren Jungen“ durch eingehendes Studium der Eigenart dieser Thiere, Naivetät der Auffassung und Sauberkeit der Ausführung. — Die Blumenmalerei hatte außer prächtigen Rosen von Frl. A. Peters in Stuttgart einen köstlichen Strauß blauen Flieders von Froloff aufzuweisen. — Von den zahlreichen Landschaften kann ich hier nur eine ebenso fein empfundene wie energisch gemalte „Partie aus dem Amperthal“ von A. Windmaier, zwei tiefpoetische Bilder von Paul Weber und seinem Schwiegersohn Philipp Röth, einen melancholisch gestimmten „Abend“ mit Begräbniß-Staffage von J. Seifferts und eine Reihe trefflicher Skizzen und Studien des leider unheilbar irrsinnigen Böscher nennen. — Odelmark und Berniger hatten zahlreiche Aquarelle, letzterer allein 46 Blätter, ausgestellt, darunter manche flott und verständnißinnig behandelte Studie, und Frank prächtige landschaftliche Federzeichnungen, deren Vervielfältigung durch die Nadel in hohem Grade wünschenswerth ist.

|| **Oesterreichischer Kunstverein.** Mit dem Kunstgenuß ist es in der gegenwärtigen Ausstellung äußerst mäßig bestellt; die hervorragendsten Objekte derselben gehören mehr unter die Gattung des „Interessanten“, bei welchem es mit der Kritik nicht allzu strenge genommen wird. Beginnen wir mit A. Böcklin, der es bei allen Absonderlichkeiten immer verstanden hat, in seinen Vorwürfen originell und seiner Malweise interessant zu sein. Diesmal haben wir eine „Flora“ vor uns. Eine dralle Göttin, die im Rococo-Schlafrock, veilchenblauem Umhängetuch und rothen Sammetschuhen blumenstreuend durch den Wiesengrund schreitet! Im Hintergrunde der Landschaft sieht man noch Schnee auf den Bergen; aber die Sonne, die im Thale frisches Grün hervorlockte, schmilzt diese letzten Reste des Winters, und das klare Bergwasser rieselt lustig die Fährte unserer Flora entlang. Ein an und für sich gewiß poetischer Gedanke, aber wie herb gegeben! Böcklin sucht in seinen jüngsten Bildern mit Absicht nach Farbendissonanzen und geht in der Unschönheit der Form schon über die Grenzen des Möglichen hinaus. In diesen Falten kann kein Körper existiren, die nackten Theile sind hölzern und formlos, die Farbe schrill und — bei all' diesen Mängeln interessirt das Bild doch; die sonderbare Gestalt bleibt wider Willen im Gedächtnisse haften wie eine Melodie, die man oft zu seinem Verdrusse nicht los wird. Den Bildern von A. Tschautsch ging von der Berliner akademischen Ausstellung kein besonders guter Ruf voran. Der „Gespensterzug des wilden Jägers“ ist am Ende, was die Komposition anbelangt, mit Geschick hingeworfen, aber die Ausführung bleibt roh und verwischt jeden Hauch von Poesie, der etwa ursprünglich vorhanden war. Der Ritter von Rodenstein jagt mit seinen Fehde- und Jagdgenossen aus der Ruine des „Schnellert“ mit Rüdengeheul und Rossegewieher durch Forst und Flur, den Krieg verkündend. Ein Gespensterzug im Dämmerlicht des Mondes: in welchen Licht- und Farbenzauber sollte das Bild gewebt sein — und wie derb und prosaisch körperlich sind hier die Gestalten entwickelt! Ein fester Boden unter die Hufe und der ganze Geisterspuk ist in einen Spazierritt des Rodensteiner's verwandelt. Die Köpfe sind in gewöhnlicher Atelierbeleuchtung kalt von der Natur abgeschrieben, und nur die schwarzblauen Schattentinten zeigen zum Theil an, daß die Geschichte bei Nacht vorgeht. Doch abgesehen von den koloristischen Mängeln fehlen auch der Zeichnung und dem Detail die nothwendigen dämonischen oder gespenstischen Züge, um uns an das Uebernatürliche der Gesellschaft glauben zu machen. Das zweite Gemälde des Künstlers, „Wie Undine zu den Wassergeistern zurückkehrt“, ist in der Durchführung gelungener, nur stört namentlich an der Hauptgestalt das Absichtliche in der Bewegung und das Akademische des Faltenwurfs; der Eindruck wird durch das „Komponirte“ ein nüchterner. Mit viel Leben ist der fluchende Ritter und seine Genossen im Schiffe gemalt; auch unter den Wassernixen ist manch' hübsche Partie zu finden; doch entschädigen diese Vorzüge nicht für die Mängel, welche an der Hauptfigur haften. Ganz im Makart'schen Stile komponirt, aber um so fleißiger durchgeführt, ist F. Keller's „Vanitas“. Eine eitle Schöne, welche in kühner Bewegung uns den Rücken zukehrt, betrachtet ihr Spiegelbild. Ein Pfau breitet daneben seinen Federschmuck aus; Muscheln, Blumen, diverses Geschmeide neben mannigfachen Stoffmotiven füllen die Umgebung aus. Das Bild ist eine ganz tüchtige Leistung; nur scheint uns das Fleisch, oder besser die Muskulatur, an manchen Theilen, so namentlich an der Schulter, zu derb modellirt; mehr Maaß in dieser Beziehung wäre der Gestalt von Vortheil gewesen. Es ist Gepflogenheit bei den Ausstellungen im Schönbrunnerhause, mit den besten Sachen, den Paradestücken, in den ersten Sälen zu beginnen, und im Weiteren mit der Kunstwerthschaft allmälig abwärts zu steigen, um endlich im letzten Saale, dem dunkelsten von allen, mit der seichtesten Waare zu schließen. Diesmal beherbergt der Raum das größte Gemälde der Ausstellung. C. Blanchon ist die zweifelhafte Ehre erwiesen, hier mit seinem „Mahomed“ zu debutiren. Ein mehr entsetzliches als ergreifendes Bild. Der todte Prophet ist in einer so kühnen Verkürzung gemalt, daß er jeden Moment aus dem Rahmen zu gleiten scheint; dabei ist der Vortrag von einer Roheit und Derbheit, die kaum von einem Wiertz übertroffen würde. Diese Farbenschlächterei hat ein merkwürdiges Gegenstück in demselben Saale; es ist ein Gemälde von A. Struys, „Gestörte Ruhe“ betitelt. Eine Dame, die bereits ihren Lenz hinter sich hat, ruht in nicht gerade sehr malerischer Stellung in einem Bette, welche Ruhestätte eben von einer Katze im kühnen Sprunge verlassen wird. Ob hier die Ruhe der Katze oder die der Dame gestört wird, bleibt fraglich; bei dem Beschauer kommt sie in längerem Verweilen vor dem Bilde entschieden in's Schwanken, denn was das Kolorit an Geschmacklosigkeit übrig läßt, bringt die Zeichnung reichlich ein; solche fahle, abgelebte Formen in so schmutziger Farbe müssen selbst auf diejenigen abstoßend wirken, die an excentrischen oder pikanten Malereien Gefallen finden. Es hat diesmal sein Verhängniß mit den größeren Bildern, — keines befriedigt; wir ziehen in diese Serie auch E. Stückelberg's „Germanisches Siegesopfer“ hinein. Dem schätzenswerthen Künstler ist es weder in der Komposition noch der Charakteristik der einzelnen Gestalten gelungen, besonderes Interesse zu erwecken. Das Bild erwärmt nicht, was auch für Armin Bärenwalde's „Letzte Augenblicke König Heinrich's IV.“ gelten mag. Erfreulicheres ist jedoch von Genrebildern zu verzeichnen. „Der japanesische Jongleur“, der sich vor einer noblen Gesellschaft in einem Gemache des Palazzo Colonna in Rom producirt, ist eine gediegene Leistung seiner Kabinetmalerei. Zarte Stimmung im Kolorit und vornehme Grazie in der Zeichnung sind Eigenschaften, die das Bild in der Ausstellung nur mit Lossow's „Flitterwochen“ theilt. Ein reizendes Pärchen, die rosigen Stunden in froher Laune verscherzend! Nur schade, daß die Schattentöne im Fleisch etwas zu grau

gehalten sind, was die koloristische Wirkung des Bildes einigermaßen beeinträchtigt; doch entschädigt dafür reichlich der Humor, mit welchem der Pinsel gezeichnet. Das Detail ist, wie immer bei Lossow, minutiös durchgeführt und macht das Bild bei längerem Betrachten um so anziehender. Einer recht verdienstvollen Leistung begegnen wir ferner in J. Weiser's „Volkstheater im vorigen Jahrhundert". Die einzelnen Typen sind gelungen charakterisirt, die Scenerie so natürlich, als hätte sie dem Künstler Modell gestanden. In der Farbe wäre mehr Frische und Durchsättigung wünschenswerth. Die Bilder von Quaglio, Schgoer, Bürkel, Beusa und Sprinkmann sind noch dem Besseren zuzuzählen. Crevatin's „Schreckliche Wirthschaft" ist wohl fleißig, aber humorlos gemalt. Unter den Landschaften imponirt E. Heinlein's „Landstraße" durch breite Behandlung und gelungene Perspektive; in zarte Herbststimmung ist Buchholz' „Wald" getaucht; glühende Farben sprüht Erdmann's „Wasserzauber."

Vermischte Nachrichten.

Siegesdenkmal zu Halle. Aus der engeren Konkurrenz, zu welcher die Stadt Halle im Mai vorigen Jahres die Architekten Schneider in Aachen, Ferd. Schmitz in Köln und Hubert Stier in Berlin wegen Errichtung eines Siegesdenkmals auf dem Marktplatze berufen hatte, ist der letztere als Sieger hervorgegangen. Das Votum des Ausschusses war zum Theil beeinflußt von der praktischen Rücksicht auf Verwendung der von F. Schaper modellirten Figur einer triumphirenden Germania, die der Besitzer derselben, Kommerzienrath Riebeck, dem Ausschuß, in Bronze ausgeführt, zur Verfügung stellen will. Dem Programm gemäß ist das Denkmal als Brunnen entworfen und zwar, entsprechend dem architektonischen Hintergrunde, den die Marktkirche bildet, im gothischen Stile. Der quadratische Unterbau erhebt sich inmitten eines mächtigen kreisrunden Wasserbeckens mit vorgelegten Stufen und ladet an allen vier Seiten mit je einer halbrunden Schale aus, welche von den am Oberbau angebrachten Ausflußöffnungen gespeist wird. Der kubische Oberbau ist von vier Eckpfeilern eingefaßt, die in ihren Formen von dem gothischen Schema zur Renaissance übergreifen und mit einem von einer Kreuzblume gekrönten Satteldach abgeschlossen sind. Jede der vier Seiten bildet eine Flachnische, von einem stumpfen Spitzbogen abgeschlossen und von einem Wimperg mit gothischem Maßwerk, Krabben und Kreuzblume überragt. Von der Plattform steigt sodann ein mäßig verjüngter achteckiger Mauerthurm auf, über dessen kräftig gegliedertes massiges Kapitäl sich der cylindrische Sockel erhebt, der der krönenden, nur $2\frac{1}{2}$ Meter hohen Figur als Fußgestell dient. Die Wandflächen in den vier Nischen, unterhalb derer je ein Löwenkopf als Wasserspeier angebracht ist, sind als Inschrifttafeln aufgefaßt. Die Füllung im Tympanon bildet das Stadtwappen. Auf halber Höhe hat jeder der erwähnten Eckpfeiler einen Ausguß, der seinen Strahl in ein Fuß und Postament des Pfeilers unterbrechendes rundes Becken wirft, von welchem das Wasser wieder aus drei Mündungen in die Schalen am Unterbau abfließt. Zur Vermittelung des Uebergangs vom Viereck des Kernbaues zum Achteck des Kegels dienen kleine Baldachine, von flatternden Adlern gekrönt. Zugleich erfüllt dieser etwas spielende Zierrath den Zweck, die schwere, gedrungene Masse zu erleichtern und die Silhouette lebendiger zu gliedern. Im Allgemeinen wäre dem Aufbau des Ganzen, dem gothischen Stilprincip entsprechend, mehr Schlankheit und Leichtigkeit zu wünschen. Indeß hatte der Künstler mit den zur Verfügung stehenden Mitteln zu rechnen und außerdem mit der Rücksicht auf Standfestigkeit und Dauer, alles Dinge, die sich mit einer reich gegliederten, in schlanken Zierformen aufsteigenden Gothik nicht wohl vertragen. Die Kosten der Herstellung sind auf etwa 30,000 Mark veranschlagt. Sn.

Rauchjubiläum in Berlin. Am 3. Januar fand zur Feier der hundertsten Wiederkehr des Tages, an welchem Christian Rauch in Arolsen geboren wurde, eine glänzende Festlichkeit in dem Corneliussaale der Nationalgalerie statt, veranstaltet von der Akademie der Künste und unter Betheiligung der hohen und höchsten Gesellschaftskreise, den Kaiser an der Spitze. Das Standbild des Gefeierten, von Lorbeer umrahmt, war vor der großen Kuppelnische aufgerichtet und in der Mitte des Saales eine prachtvolle Blumenetagère angeordnet. Die Feier wurde durch eine in einem Nebensaale ausgeführte Festouverture eingeleitet. Dann folgte die Festrede von Prof. Dobbert, die, ausgehend von den großen historischen Ereignissen, unter deren Eindruck sich Rauch's Talent entfaltete, des Meisters kunstgeschichtliche Stellung, den Charakter seiner Kunstweise und ihre deutsch-nationale Bedeutung auseinandersetzte. Den Schluß der ernsten und erhebenden Feier bildete der Vortrag des Gellert'schen Dankliedes: „Du bist's dem Ruhm und Ehre gebühret" &c. in der Haydn'schen Komposition für Chorgesang. — Am Tage vorher hatte der Berliner Künstlerverein in den Räumen seines Vereinshauses ebenfalls eine Rauchfeier veranstaltet, bei welcher Dr. Rud. Löwenstein in schwungvoller Rede des Meisters Lebens- und Bildungsgang schilderte und ein lebendiges Charakterbild des ganzen Mannes hinstellte.

Aus Köln wird geschrieben: Ungeachtet der auf fast allen Gebieten des Handels und der Industrie andauernden Stockung, welche weitverzweigte bedeutende Verluste an Vermögen und Kredit im Gefolge hat, und selbst bei Wohlhabenden mehr oder weniger eine Einschränkung erheischt, behauptete Köln sich auch im abgelaufenen Jahre wieder als einer der vortheilhaftesten Märkte Deutschlands für die Produkte der bildenden Künste. Der Betrag, der allein auf der hiesigen permanenten Ausstellung im Museum Wallraf-Richartz von Seiten des Kunst- und Museums-Vereins, des Central-Dombau-Vereins und von verschiedenen Privaten erworbenen Werke lebender Künstler belief sich auf die Summe von 115,000 Mark. Der Central-Dombau-Verein verausgabte für die am 12. d. M. stattfindende Dombau-Lotterie angekauften 100 Kunstwerke 60,000 Mark. Es vertheilt sich diese Summe auf die Künstler der Städte: Düsseldorf mit 32,054, München mit 16,090, Köln mit 3,356 Mark; der Rest fällt auf Berlin, Hannover, Weimar, Bonn, Dresden, Karlsruhe, Rom, Kronberg und Deutz.

Tuilerien. Die von dem französischen Bautenminister Christophle eingesetzte Kommission für die Frage der Restauration des Tuilerienschlosses hat, wie das Journal officiel meldet, in einer am 12. Jan. abgehaltenen Sitzung folgendes Gutachten einstimmig zum Beschlusse erhoben: 1. Der noch aufrecht gebliebene Theil des Schlosses soll erhalten und restaurirt, dabei sollen aber 2. nur die Außenmauern und die sonst nöthigen Stützmauern, das Dach und äußere Holzwerk, die Grundmauern und Terrassen wiederhergestellt und befestigt, jeder der beiden Eckpavillons mit einer Seitenfaçade ausgestattet, endlich um das ganze Gebäude ein Gartenparterre angelegt, 3. diese Arbeiten so beschleunigt werden, daß sie bis zum 1. Mai 1878 fertig sind; 4. das so wiederhergestellte Schloß soll bis auf Weiteres zu einem Kunstmuseum dienen. Der Minister wird, wie das amtliche Blatt anzeigt, demnächst einen Gesetzentwurf dieses Inhalts im Senate einbringen, welcher die Frage zuerst in die Hand genommen hatte.

Auktions-Kataloge.

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln. Am 5. Februar Versteigerung von Kupferstichen, Radirungen, Zeichnungen etc., zum Theil aus dem Nachlasse der Herren Maler Söller in Mülheim und Pastor Ueltjesfort in Hattingen. (2034 Nummern.)

C. J. Wawra in Wien. Am 5. Februar Versteigerung einer Kupferstichsammlung aus Privatbesitz. (1028 Nummern.) — Desgleichen am 12. Febr. (205 Nrn.)

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. No. 1.
Donndorf's Auferstehungsengel auf Rheineck. (Mit Abbild.) — Die fünfzigste Kunstausstellung der k. Akademie der Künste zu Berlin. — Wandgemälde der Kirche zu den h. drei Königen in Schaffhausen. — Georg Erbkam. — Ueber die Doppelchöre der mittelalterlichen Kirchen.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. Heft 4.
Die Sitzung des schwäbischen Kreises, gemalt anno 1540. Ein Gemälde in der k. k. Ambraser-Sammlung, von E. v. Hartmann-Franzenshuld. (Mit Abbild.) — Die Pfarrkirche Waldhausen im Unteren Mühlviertel, von J. Gradt. (Mit Abbild.) — Zur Kunde des Schlossbaues im Spital A. D., von A. Ilg.

Blätter für Kunstgewerbe. Heft 1.
Die Möbel des Mittelalters, von A. Hauser. — Bucheinband aus dem 16. Jahrh. — Moderne Entwürfe: Säbelgriff und Beschläge; Fayence-Gefäss; Wandarm aus Schmiedeeisen; Credenz.

The Academy. No. 246.
Recent acquisitions of the british Museum, von M. M. Heaton. — The house and archives of Lucius Caecilius Jucundus in Pompei, von F. Barnabei.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XII. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

8. Februar



Nr. 18.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1877.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Donnerstag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Konkurrenzentwürfe für ein Denkmal der Brüder v. Humboldt in Berlin.

Konkurrenzen und kein Ende! Kaum haben die Entwürfe für das Lutherdenkmal in Eisleben den Uhrsaal der Akademie geräumt, so sind auch schon die Skizzen für ein Denkmal der beiden Humboldts in die unheimlichen Räume der Akademie eingezogen. Alle Proteste gegen das Konkurrenzwesen werden an maßgebender Stelle beharrlich ignorirt, obwohl die Künstler und die Kritik in diesem Punkte vollkommen einig sind. Von Jahr zu Jahr wird die Zahl derer, die sich noch an einer Konkurrenz betheiligen, kleiner und kleiner. Wer etwas auf seine Künstlerwürde hält, bleibt ganz davon. Die beschäftigungslosen Stümper beherrschen bereits bei den Konkurrenzen das Feld. So ist es in Berlin bei der Ausstellung der Entwürfe für die Humboldtdenkmäler und in Wien bei den Skizzen für das Grillparzerdenkmal.*) Die entschiedene Verurtheilung, welche das Konkurrenzverfahren in diesen Blättern und anderswo von uns erfahren hat, hat, wie wir mit Freuden konstatiren können, aus Künstlerkreisen mündliche und schriftliche Zustimmungen gefunden. Der Staat, so argumentirt man mit Recht, muß endlich seine Leute kennen. Mag er mit gerechtem Maßstabe die künstlerischen Verdienste messen und danach seine Aufgaben vertheilen. Mit dem Vertrauen des Staates wird auch das Vertrauen des Einzelnen auf seine Kraft wachsen. Das ist der Weg, den der Staat einzuschlagen hat, um die Kunst zu fördern.

*) Den Bericht hierüber bringen wir in der nächsten Nummer. A. d. R.

Als Platz zur Aufstellung der Humboldtdenkmäler ist der Vorgarten der Universität ausersehen. Die beiden Monumente sollen mit den Rauch'schen Standbildern von Scharnhorst und Bülow Front halten. Durch diese Vorschrift des Programms war von vornherein jede Auffassung ausgeschlossen, die sich nicht streng in schlicht realistischen Grenzen hält. Die Phantasie konnte also höchstens im bildnerischen Schmuck der Sockel ihre Schwingen entfalten. Nichts desto weniger hat ein genialer Künstler, dessen Feuergeist Freunde und Gegner mit derselben unwiderstehlichen Gewalt in seine Bahnen reißt, den Versuch gemacht, die Aufgabe in rein idealer Weise zu lösen. Noch eben haben wir die Kühnheit bewundert, mit der Reinhold Begas in seiner Menzelbüste und im Raub der Sabinerin bis an die äußerste Grenze des Naturalismus geschritten ist, ohne sie zu verletzen, und schon überrascht er uns mit zwei poesievollen Schöpfungen, in denen seine Phantasie einen ungewöhnlich hohen Flug unternommen hat. Auf schlanken Pilastern stehen die Büsten der Gefeierten. Das Haupt Wilhelm von Humboldt's schmückt ein Lorbeerkranz. Ein schöner Jüngling lehnt an der rechten Seite des Pilasters und erhebt eine brennende Fackel. Am Fuße sitzt eine weibliche Gewandfigur, die Personifikation der wissenschaftlichen Forschung, und beugt sich über eine Tafel in ihren Händen, die mit fremden Schriftzeichen bedeckt ist. Ein weiblicher Genius von seltener Schönheit erhebt sich an dem Pilaster, der die Herme Alexander's trägt, und bekränzt das Haupt des Unsterblichen mit Lorbeer. Eine Frauengestalt sitzt am Boden und studirt eifrig in einem Buche, unter dem wir uns den Kosmos zu

denken haben. Man begreift, daß diese Entwürfe trotz ihrer schlagenden Genialität oder eben deswegen hors de concours sind, schon weil sie nicht im Stande sind, eine Forderung des Programms zu erfüllen, nämlich die, mit Scharnhorst und Bülow Front zu halten. Hermen, allegorische Figuren und poetische Symbole entziehen sich gern dem Zwang der Paradeaufstellung. Und dennoch läßt sich keine schönere Lösung der Aufgabe wünschen, wenn man nicht an die Bedingungen des Programmes, sondern nur an die des Raumes denkt. Der Vorgarten der Universität ist durch ein Gitter von dem Straßenverkehr abgeschlossen. Reiche Baumgruppen, blühende Gesträuche und sorgsam gepflegte Blumenbeete füllen den von Kieswegen durchschnittenen Raum, in welchem die Studenten sich während der Pausen zu ergehen pflegen. Das Ganze trägt also einen wesentlich intimen Charakter. Wie vortrefflich paßt dazu die genrehafte Auffassung der Begas'schen Gruppen, deren formale Behandlung sich hinsichtlich des Graziösen und Eleganten an das Rococo anschließt. Und Rococo oder zopfig, wie man es nehmen will, ist ja auch das Gebäude der Universität, welches den abschließenden Hintergrund für die Denkmäler abgäbe. Endlich fügen sich die Begas'schen Gruppen viel leichter in den beschränkten Raum als die nach gewöhnlichem Schema aufgebauten Porträtstatuen mit ihren regelrechten Postamenten in so und so viel Abstufungen.

Aber Berlin wird den wohlkonservirten Ruf seiner Nüchternheit nicht so leicht aufgeben. Die Kommission wird sich bei Zeiten erinnern, daß Wilhelm von Humboldt nicht blos der geniale Gelehrte, sondern auch Minister war, und daß Alexander von Humboldt neben der Last des Kosmos auch noch den goldenen Kammerherrnschlüssel getragen hat. Schon aus diesen Gründen, selbst wenn es möglich wäre, das Programm zu umgehen, wird man nicht auf das Abbild der ganzen Persönlichkeiten verzichten. Dafür haben auch die übrigen fünfzehn Konkurrenten mehr als ausreichend gesorgt. Es kommen dabei zunächst vier bewährte Berliner Bildhauer in Betracht, zwischen denen, wenn nicht die Ueberlieferung völlig täuscht, die Entscheidung der Jury schwanken wird: Albert Wolff, Afinger, Encke und Schaper. Die beiden Letzteren haben die Brüder sitzend dargestellt, in leichter ungezwungener Lage bei vernünftiger und zwangloser Anordnung der Gewandmassen. Beide Künstler haben die Sockel reich mit Reliefs verziert. Nach ihrer Eigenart zeichnen sich die Schaper'schen mehr durch Formenschönheit und poetische Auffassung, die Encke'schen durch klare Komposition bei aller Delikatesse in der Formengebung aus. Encke hat zwei vortreffliche Charakterköpfe geschaffen, welche die der übrigen Konkurrenten an Wahrheit und Treue übertreffen. Schaper ist der einzige von allen, der die Humboldts entgegen der hergebrachten Tradition in mittlerem Mannesalter dargestellt hat. — Bei dieser Gelegenheit muß ich einen Irrthum berichtigen. Die Lutherstatue, welche ich in dem Bericht über die Konkurrenzentwürfe für das Lutherdenkmal in Eisleben als die beste bezeichnete (s. Nr. 13 der Kunstchronik, S. 212), ist nicht von Siemering, sondern von Schaper. — Albert Wolff hat fünf Entwürfe ausgestellt: zwei sitzende Figuren, zwei stehende und eine Variante für Alexander in stehender Positur. Wie der Letztere an Drake's Schinkel anklingt, erinnert der reiche Reliefschmuck an den runden Sockeln für die stehenden Figuren an Drake's Meisterwerk im Thiergarten, an das Postament der Statue Friedrich Wilhelm's III., die übrigens, nebenbei bemerkt, demnächst in einer Statue der Königin Luise von Encke's Hand ihr Pendant erhalten wird. Afinger's Entwürfe, mit stehenden Figuren, sind etwas mager, aber sonst den drei genannten ziemlich ebenbürtig. Wenn künstlerisches Verdienst den Ausschlag gäbe, müßte die Entscheidung auf Begas fallen. Aber, wie gesagt, Begas hat mit künstlerischer Freiheit die Grenzen des Programms überschritten. Es wäre nun wenigstens zu wünschen, daß Opportunität den Ausschlag gäbe. Wolff hat das Denkmal Friedrich Wilhelm's III. im Lustgarten ausgeführt, Schaper arbeitet am Goethedenkmal und Encke an dem der Königin Luise. Afinger, dem noch keine derartige Aufgabe übertragen worden ist, wäre demnach der nächste, der eine Berücksichtigung verdiente.

Von hervorragender Originalität ist noch ein Entwurf von Hundtrieser, der beide Brüder auf einem Sockel vereinigt hat. Wilhelm sitzt und Alexander steht mit leiser Beugung des Oberkörpers an seiner Seite. Der Sockel zeichnet sich durch eine sehr originelle, geschmackvolle Gliederung und durch einen überaus reichen figürlichen Schmuck aus. Das Kranzgesims des Sockels tragen vier karyatidenartige Figuren, denen die antike Bildung der vielbrüstigen Mutter Erde zu Grunde liegt. In den Nischen zwischen diesen volutenartig gebogenen Trägern sitzen weibliche Figuren, Personifikationen der Natur- und Sprachwissenschaft, und die Schlußsteine des Sockels bilden vier Genien mit Globen. Auch dieser Entwurf, der an Schönheit und Genialität dem Begas'schen am nächsten kommt, steht hors de concours. Um auch dem Programm zu genügen, hat Hundtrieser noch zwei stehende Einzelfiguren ausgestellt.

Eine dritte Kategorie achtbaren Mittelguts repräsentiren die Entwürfe von Hartzer, Hilgers, Tendlau und Eberlein. Hartzer, der die Brüder sitzend dargestellt hat, aber so, daß sie der Straße die Seitenansicht zukehren würden, ist der beste von ihnen. Der Rest ist Schweigen. In einer langen Seitenkammer sind sie aufmarschirt wie ein Bataillon der alten Garde, die humoristischen Ausrufungs- und Fragezeichen jeder

Konkurrenz. Alte bresthafte und kontrakte Herren, die theils den Eindruck von „alten Kleiderhändlern“ machen, theils einen Handel mit Grabsteinen, Globen und alten Pergamenten zu eröffnen beabsichtigen! Ich wünschte, die Zeit wäre gekommen, wo die tüchtigen Künstler Deutschlands aufhörten, ihre Zeit in unfruchtbaren Konkurrenzen zu verbringen und das Feld dieser Sorte von Konkurrenten überließen. Nur eine derartig krasse demonstratio ad oculos wäre im Stande, dem Konkurrenzunwesen den Todesstoß zu geben.

Es mag noch erwähnt sein, daß neben andern Künstlern Schrader und Drake in die Jury gewählt sind, weil der eine ein bekanntes Humboldtporträt, der andere noch jüngst eine Humboldtstatue für Philadelphia gefertigt hat. A. R.

Korrespondenz.

Danzig, im November 1876.

Nach fast zehnjähriger Abwesenheit nach Danzig zurückgekehrt, fand Referent in dieser alten, schönen Stadt mancherlei Veränderungen, welche den malerischen Gesammteindruck der Stadt zwar nicht zu erhöhen geeignet sind, welche trotzdem jedoch im Allgemeinen als vortheilhaft bezeichnet werden müssen.

Was am meisten auffällt ist, daß einige Straßen, wie die Langgasse und die Hundegasse, auch der letzten ihrer Beischläge, welche zu dem eigenthümlichen und reizvollen Eindruck der Danziger Straßen so wesentlich beitragen, beraubt worden sind. Wenn der Kunstfreund das Fallen der Beischläge, auch jedes einzelnen derselben, lebhaft bedauert, so ist der jetzige Zustand der Straßen gegenüber demjenigen vor zehn Jahren doch ohne Zweifel ein Fortschritt. Früher, als aus der geschlossenen Reihe der Beischläge so viele fehlten, machte die Straße den Eindruck eines ruinenhaften Uebergangsstadiums. Das hat jetzt aufgehört. Ist die Langgasse jetzt freilich lange nicht mehr so schön als vor fünfzig Jahren, so ist sie doch noch immer höchst eigenthümlich und malerisch. Zudem ist sie jetzt — und das spricht doch auch wesentlich mit — sehr viel bequemer für Wagen und Fußgänger. In einigen Straßen, wie in der Frauengasse und der Heiliggeistgasse, wo die Frequenz viel geringer ist, sind die Beischläge fast sämmtlich, selbst mit den sie beschattenden Bäumen, noch erhalten.

In vielen Straßen, deren alterthümlicher Charakter in der Hauptsache nur schwer modificirt werden kann, da die Grenzen zwischen den einzelnen Grundstücken fest stehen und die Häuser massiv sind, sind im Laufe der letzten Jahre mancherlei neue Hausfaçaden aufgeführt worden, welche Diesem und Jenem nicht gefallen, an welchen Mancherlei auch mit Recht zu tadeln sein mag. Doch passen sie im Allgemeinen in den Charakter der Stadt mit ihrer malerischen Mannigfaltigkeit. Großes Aufsehen machte in der letzten Zeit das Haus des Baumeisters Otto, welcher einen alten Speicher in der Hundegasse zu einem Wohnhause für sich umgebaut hat. Otto ist bei der Conception desselben nicht nach streng architektonischen Grundsätzen verfahren, sondern mehr auf malerische Wirkung bedacht gewesen. Er wollte von dem Alten möglichst viel erhalten, dasselbe aber doch für seine modernen Zwecke nutzbar machen. Und diese seine Aufgabe hat Otto mit großem Geschick gelöst. Dazu hat er denn noch mancherlei altes Geräth, kunstvolle Eisengitter, Skulpturen aus Stein und Holz, Wandbekleidungen aus Holz und Fayence, große Schränke und Möbel verschiedener Art aufgekauft, wo er sie nur haben konnte, und hat damit die Räume seines Hauses sehr geschickt und geschmackvoll dekorirt. Das Otto'sche Haus, Wohnhaus und Museum zugleich, ist jetzt eine Sehenswürdigkeit von Danzig. In demselben hat auch der Maler Striowsky, bekannt als geistvoller Darsteller der Flissen, der polnischen Juden und der Danziger Architektur, sein mit alterthümlichem Geräth verschiedenster Art höchst malerisch eingerichtetes Atelier aufgeschlagen.

Einen großen Fortschritt hat Danzig mit seinem Museum gemacht. Wenn das ehemalige alte Franciskaner-Kloster in seinem verfallenen Zustande durch seine architektonischen Formen, die darin aufgestellten Skulptur-Fragmente und alten Geräthe und den „genius loci“ dieser Ruine, den alten Freitag, welcher das Gebäude gegen alles geschriebene Recht annektirt und wiederholt vom Untergange gerettet hat, auch Viele interessirte, so mußte jeder Unbefangene doch einsehen, daß dasselbe in dem Zustande nicht bestehen konnte, und eine solche „Rumpelkammer“ als „Museum“ der Stadt Danzig nicht zur Ehre gereiche. Jetzt ist aus der dem Untergange geweihten Ruine ein stattliches Gebäude geworden, welches, wenn auch nicht in allen Theilen mit vollem Verständniß, so doch mit vielem Geschmack und Geschick für die modernen Bedürfnisse hergestellt worden ist. Es enthält jetzt zwei Schulen und ein wirkliches „Museum“. In den untern gewölbten Sälen und Kreuzgängen sind Gypsabgüsse, Möbel, Skulpturen von Holz, Münzen, Medaillen und allerlei kunstvolles Geräth, im Hofe und in dem daneben gelegenen Garten aber interessante Architektur- und Skulptur-Fragmente, wie sie beim Umbau alter Gebäude in Danzig öfter abfallen, in schöner, malerischer Anordnung, von frischem Grün umschlungen, aufgestellt. Unter dem Dach sind einige größere und kleinere Säle mit Oberlicht hergestellt, in welchen die Kabrun'sche Sammlung von Gemälden, Handzeichnungen und Kupferstichen und die später dazu gekauften mit Verständniß

und Umsicht ausgewählten, meist sehr vortrefflichen Gemälde neuerer Meister aufgestellt sind. Daneben ist noch Raum für die periodischen Kunstausstellungen übrig. In der Person des Malers Louis Sy, der besonders geschickt als Porträtmaler ist, aber auch ein trefflicher Architekturzeichner, hat das Museum einen sehr würdigen Konservator erhalten.

Von Privat-Kunstsammlungen ist in Danzig in den letzten Jahren wohl kaum eine neue angelegt worden. Der alte Kunstbesitz der Stadt ist, so weit er nicht in festen Händen ist, nahezu erschöpft; das Meiste ist fort geführt und in alle Winde zerstreut. In der letzten Zeit ist auch die reiche, sehr werthvolle Sammlung J. C. Block bis auf geringe Reste zerstreut worden. Die Sammlung älterer Erzeugnisse der Kunstgewerbe, Möbel, Gläser, Fayencen, besonders Porzellan, aber auch Gemälde u. A. des Fabrikbesitzers Kupferschmidt dürfte jetzt wohl die bedeutendste sein. Der Kaufmann Rudolf Kaemmerer, der Pfarrer A. Bertling und in neuester Zeit der Baumeister Otto haben die in ihrem Besitz befindlichen Kunstwerke in sehr passender Weise zum Schmuck ihrer Wohnung verwendet, sie also ihrem ursprünglichen Zwecke zurückgegeben. R. B.

Kunstliteratur.

Neue Publikationen von Hoffmeister und Fischbach. Im Laufe der nächsten Wochen erscheint in Hannover im Verlag von Karl Mayer (Gustav Prior) folgende artistische Schrift: Johann Heinrich Ramberg, in seinen Werken dargestellt von Jakob Hoffmeister. — Prof. Fr. Fischbach in Hanau hat eine werthvolle artistische Publikation vollendet, welche demnächst unter dem Titel „Ornamente der Hausindustrie Ungarns" erscheinen wird. Das Material zu diesem Werk, welches im Auftrag der kgl. ungarischen Regierung verfaßt wurde und das 40 Tafeln in Großfolio enthalten wird, entnahm der Verfasser den werthvollen Sammlungen von Stickereien und Geweben im Pester National-Museum.

* **Heinrich Otte's archäologisches Wörterbuch** ist soeben in zweiter erweiterter Auflage (Leipzig, T. O. Weigel) erschienen. Dem Gange der Forschung entsprechend, welche in den zwanzig Jahren seit dem Erscheinen der ersten Auflage große Gebiete der Kunstgeschichte neu in's Interesse gezogen hat, hat sich der Umfang des Buchs bedeutend über seine ursprünglichen Grenzen ausgedehnt und umfaßt jetzt das ganze Feld der christlichen Kunstalterthümer von den ersten Jahrhunderten bis zur Barockzeit. Die deutschen, lateinischen, französischen und englischen Kunstausdrücke sind in dieser Folge (nicht, wie früher, die lateinischen am Schluß) mit wesentlichen Bereicherungen in Text und Illustrationen vorgeführt. Um das Buch dem ausländischen Publikum zugänglicher zu machen, ist statt der Frakturschrift die Antiqua gewählt. Die neuere Literatur hat die fleißigste Verwerthung gefunden. Um dem Autor die mühsame Arbeit zu erleichtern, stand ihm Herr Otto Fischer, ein Schüler Piper's, bei der Redaktion und Drucklegung des Textes zur Seite. Das Werk darf sowohl Studirenden als auch namentlich Geistlichen, welche für die Geschichte der christlichen Kunst Interesse haben, und Kunstsammlern als ein bequemes Hilfsbuch empfohlen werden.

* **William Unger** ist eben damit beschäftigt, für das zweite, für März d. J. angekündigte Heft der neuen, bei H. O. Miethke erscheinenden Publikation über die Wiener Belvedere-Galerie das Venusfest von P. P. Rubens zu radiren und zwar in der durch den Figurenreichthum des Bildes bedingten außergewöhnlichen Größe von 50 Centim. Länge. Außer diesem Blatte wird das Heft noch folgende Radirungen des Meisters bringen: Velazquez, Infantin Margaretha, Giorgione's sogenannte Mathematiker und die schöne Marine von van de Capelle. Den Text zieren ebenfalls wieder mehrere kleine Radirungen, und zwar nach Rubens, Dan. Seghers und Velazquez. — Wir fügen die Notiz bei, daß die Remarque-Drucke dieser Publikation, welche sich eines so lebhaften Beifalls der Kenner und Kunstfreunde zu erfreuen hatten, bereits vierzehn Tage nach dem Erscheinen der ersten Lieferung vergriffen und subskribirt waren.

* **Die italienischen Reisebücher von Gsell-Fels** haben kürzlich durch das Erscheinen des die Insel Sicilien behandelnden Theils ihren Abschluß gefunden. Gleichzeitig mit demselben erschien der Abschnitt „Unter-Italien" in zweiter Auflage. Diese Handbücher haben sich durch die geschmackvoll verarbeitete Fülle ihres Inhalts, wie durch ihre handliche Form und die zahlreichen schön ausgeführten Illustrationen einen so wohlbegründeten Ruf erworben, daß es unnöthig ist, sie noch besonders zu empfehlen. Nicht nur als Begleiter auf der Reise, sondern auch als Nachschlagebücher im Studirzimmer werden sie jedem Gebildeten die trefflichsten Dienste leisten. Der Band „Sicilien" giebt ein umfassendes Bild von Natur, Geschichte und Kunst des herrlichen Insellandes.

Nekrologe.

H. Harrer †. Anfang December 1876 starb, etwa 40 Jahre alt, zu Rom der Maler Hugo Harrer aus Hirschberg in Schlesien, ein höchst talentvoller Mann, den sein vieljähriges Brustleiden leider oft und anhaltend am Arbeiten verhindert hat. Harrer sollte ursprünglich Architekt werden; doch interessirte ihn die Malerei mehr, und er wurde ein bedeutender Maler, ohne jemals eine Kunstakademie besucht oder in dem Atelier eines Meisters dauernd gearbeitet zu haben, lediglich durch eigenes Studium, sorgfältigste Beobachtung der Natur und durch Besuche in den Ateliers seiner Freunde. Seine ersten Bilder (Architekturen) malte er in Nürnberg, dessen malerische Architektur ihn im höchsten Grade anregte. Dann ging er nach München, wo die damals neue, Aufsehen erregende Malweise C. Piloty's ihn fesselte. Im Jahre 1862 ging er, seines Brustleidens wegen, nach Rom; seine ersten dort nach der Natur gemalten Studien erregten wegen ihrer großen Wahrheit und Treue Aufsehen. Er schloß sich bald eng an Ludwig Passini an und blieb, einige Ausflüge in die Umgebung Roms, nach Neapel, Capri 2c. abgerechnet, mehrere Jahre in Rom, wo er fleißig arbeitete, meist Architekturbilder mit Staffage, aber auch kleine Genrebildchen in der Art Passini's malte. Später siedelte er für einige Jahre nach Düsseldorf über, kehrte aber bald wieder nach Rom zurück, von wo aus er jährlich einige größere, malerisch aufgefaßte, trefflich durchgebildete und allgemein mit Beifall aufgenommene Bilder, welche schnell Liebhaber fanden, nach Deutschland zu den Ausstellungen sandte. R. B.

Sammlungen und Ausstellungen.

S. Schwerin. In der großherzoglichen Gemäldegalerie kamen jüngst zur Ausstellung: das „Porträt der Prinzessin Anna", sowie noch drei „Porträts der jüngeren Kinder des hiesigen Fürstenhauses", gemalt von Fräulein Richter aus Berlin. Hinsichtlich der Aehnlichkeit, der lebendigen Kolorirung und richtigen Beleuchtung hat die Künstlerin ihre Aufgabe trefflich gelöst. Die Karnation der jugendlichen Gesichter ist fein, durchbildet und lebensfrisch, auch die Stoffe sind mit großer Wahrheit behandelt. — Von Karl Malchin in Weimar waren zwei Gemälde ausgestellt, das eine eine „Winterlandschaft", das andere eine „Ansicht von Schwerin". Die Auffassung beider Bilder ist ebenso glücklich, wie die Durchführung in Zeichnung und Kolorit gelungen. Die Winterlandschaft ist der Großherzoglichen Galerie einverleibt worden. Von Louis Braun in München wurde ausgestellt der „Einmarsch in Orleans", der bekanntlich in der Nacht vom 4. zum 5. December 1870 unter Führung des Großherzogs von Mecklenburg-Schwerin stattfand. Die Vorstadt

St. Jean von Orléans war am Abend des 4. December gestürmt, worauf der Einmarsch in Orleans selbst noch in derselben Nacht stattfand. Diesen denkwürdigen Vorgang in eine künstlerische Form zusammenzufassen und dennoch so treu wie möglich zu veranschaulichen, hat sich der Künstler zur Aufgabe gemacht. Auf der Place du Martroy, vor dem historischen Standbilde der „Jungfrau von Orleans", hält zu Pferde der Großherzog, als Führer der siegreichen Truppen, umgeben von seinem Stabe, und läßt die Artillerie-kolonnen mit ihren bewährten Geschützen an sich vorüber ziehen. Auf den Dächern der Gebäude lagert gefrorener Schnee und aus den dunklen Wolken fallen einzelne große Schneeflocken hernieder. Der rothe Schein der Bivouakfeuer beleuchtet die verschiedenen Gruppen des figurenreichen Bildes. Der Großherzog und mehrere hervorragende Personen seines Stabes sind porträtähnlich wiedergegeben. Ueberhaupt ist die schwierige Gruppirung und malerische Behandlung des ganzen Bildes so glücklich gelungen, daß dasselbe bei aller Mannigfaltigkeit dennoch einen harmonischen Gesammteindruck macht. Vom Professor Stever in Düsseldorf kam ein Genrebild größerer Gattung zur Ausstellung. Dasselbe stellt eine harmlose Familienscene dar. Ein Ritter in mittelalterlicher Tracht beugt sich mit väterlichem Wohlgefallen zu dem kleinen blondlockigen Knaben herab, den seine jugendlich schöne Gattin ihm vom Schooße entgegen hält. In kindlicher Freude spiegelt sich der Kleine in dem glänzenden Panzer, den sich der Vater angelegt hat. Mit besonderer Sorgfalt ist die Zeichnung der Dame behandelt. Das annuthige Gesicht ist in den zartesten Tinten abgetönt. Unter dem schwarzen Sammethäubchen wallt das reiche goldblonde Haar auf die Schultern herab. Hals und Arme, schön geformt, ziert kostbares Geschmeide. Das blaßgelbe Atlaskleid, welches in weichen Falten herabfällt, ist von brillanter Farbenwirkung. Die Kleidung des Ritters und die Ausstattung des Zimmers harmoniren mit dem Ganzen. Das Kolorit ist ungemein lebendig, die Zeichnung leicht und geschickt. Die Technik ist soweit nicht übel, das Motiv aber kann nicht vollständig befriedigen. Vom Hofmaler Friedrich Jentzen wurden drei vorzügliche Gemälde ausgestellt. Das eine derselben ist eine „Mosellandschaft in der Nähe vom Moselhorn". Das Moselthal hat bekanntlich große landschaftliche Reize, die Jentzen hier verwerthet hat. Zwischen annuthigen Ufern schlängelt sich der Fluß um die Felsen herum. Die Abhänge des rechten Ufers sind mit dem frischen Grün der Reben bekleidet, während im Hintergrunde über dem Wasser hinweg sich die Höhen in blauer duftiger Ferne verlieren. Der Fluß ist hier von Schiffen und Booten reich belebt Nach dem rechten Ufer zu fährt ein Dampfboot, dessen Räder aus dem Wasser weißen Schaum aufspritzen. Weiterhin ist ein Segelschiff mit kleinen Booten sichtbar. Im Vordergrunde am linken Ufer liegt ein Fahrzeug, von welchem ein Brett die Kommunikation mit dem Festlande vermittelt. Rechts auf dem Flusse eilt ein Fischerboot dahin, dessen Insassen sich bei der Färbung des Wassers vielleicht einen guten Fang versprechen. Das Vorland links enthält die anmuthigste Staffage. Aus laubreichen, fein durchgeführten Baumgruppen blickt eine Brunnenhalle hervor, aus welcher auf einem Karren eine Tonne Trinkwasser geholt wird. Geputzte Leute spazieren am Ufer und betrachten neugierig die Skizze, die ein Maler, an seiner Staffelei sitzend, dort aufnimmt. Das Gemälde wirkt durch die Klarheit der Disposition und durch die Schönheit der Farbengebung bei hübscher Sonnenwirkung ungemein anziehend; es ist ruhig und stimmungsvoll, und doch voll innern Lebens. Das zweite Jentzen'sche Bild veranschaulicht den „Schloßhof zu Heidelberg" im schönsten Wintergewande. Ein Mann führt an der rechten Hand einen Knaben, der seinen kleinen Peekschlitten trägt. Zur linken Seite folgt ein prächtiger Hund. An den Baulichkeiten des Schlosses kommt so recht die mächtige Wirkung der imposanten gothischen Baukunst mit ihren zahlreichen Verzierungen und Stabwerken naturgetreu zum Ausdruck. Die Zeichnung ist von überraschender Feinheit der Details, und die Beleuchtung und Verwendung der Farben erreichen eine Totalwirkung, wie sie nur aus einer Meisterhand hervorgehen kann. — Das dritte Jentzen'sche Bild stellt den „Korridor des Rathhauses zu Lübeck" dar. Bei treuer Wiedergabe der Wirklichkeit zeichnet sich dasselbe durch saubere Ausführung und feingestimmten Farbenton aus und bekundet auf's Neue, daß Jentzen ein ausgezeichneter Architekturmaler ist. Seine jüngsten Gemälde, „Kreuzgang bei Nacht", „Dom zu Magdeburg" und „Treppenhaus im Schlosse zu Würzburg" haben bei Kennern, hier wie auswärts, großen Beifall gefunden.

R. B. Elbing. Ende December v. J. wurde hier eine in der Aula der höhern Töchterschule veranstaltete kunstgewerbliche Ausstellung eröffnet, welche nach dem sachkundigen Bericht der Danziger Zeitung (Nr. 10, 116) einen sehr wohlthuenden Gesammteindruck macht. Es sind vorzugsweise ältere Arbeiten der Kunstgewerbe, kunstvolle Möbel, Silberschmiedearbeiten, Gläser und Porzellane, Emails, Elfenbeinskulpturen, Gewebe, Spitzen, Stickereien und Aehnliches, aus Elbing und Umgebung — und daß dort noch sehr Vortreffliches zu finden ist, hat die letzte deutsche Ausstellung in München aller Welt gezeigt — meist Privatbesitz, zum Theil aber auch Eigenthum von Kirchen, Korporationen &c., ausgestellt. Manches, wie z. B. die Möbel, ist von eigenthümlicher, in andern Gegenden nicht vorkommender Formengebung. Es wäre daher erwünscht, wenn eine Auswahl des Besten in photographischen Abbildungen auch publicirt würde.

Vermischte Nachrichten.

Eine Feier des archäologischen Instituts zu Rom. Der Köln. Zeitg. wird aus Rom berichtet: „Der Tag der Geburt des Begründers der klassischen Archäologie und antiken Kunstgeschichte bezeichnete dem archäologischen Institut auf dem tarpejischen Felsen in gewohnter Weise das Datum der feierlichen Eröffnung seiner winterlichen Sitzungen. Noch einmal, und vermuthlich zum letzten Male, sah der niedere Bibliothekssaal — dessen pompejanisches Braunroth mit Mäanderverzierungen bis jetzt unseren Alterthumsbeflissenen die Hausehren gemacht, um nunmehr bald einem großartigeren Bau Platz zu machen — eine auserlesene Schaar von Leuten versammelt, die, verschieden an Nationalität, Beruf und Lebensstellung, von dem gemeinsamen Interesse an der in dieser geweihten Stätte der Weltgeschichte gerade mit besonders magnetischer Kraft anziehenden Wissenschaft die hohen Stufen des Kapitols hinauf geführt worden waren. Am runden Tische des Vorstandes hatten die Sekretäre und Festredner des Instituts Platz genommen, der diplomatische Vertreter des deutschen Reiches war aus dem nahen Palazzo Caffarelli herunter gestiegen, Photographien und andere Abbildungen der zu behandelnden Gegenstände waren in reicher Zahl für Alle sichtbar ausgestellt oder zum Umherreichen bereit gelegt, und drei Vorträge, höchst interessant an Inhalt und Form, gaben der Feier zugleich Körper und Geist. — Der erste Vortrag, von Dr. Helbig, Sekretär des Instituts, verbreitete sich über die bisherigen Ergebnisse der Ausgrabungen von Olympia. Dr. Helbig erklärte zunächst, daß er nur auf das ausdrückliche Verlangen vieler seiner italienischen Freunde, welche von dem großartigen Unternehmen einen Begriff zu erhalten wünschten, dieses Thema gewählt, daß seine stilistischen Analysen, die sich nur auf die Betrachtung von Photographien stützten, in manchen Hinsichten der Berichtigung bedürfen würden. An erster Stelle wurde die von Messeniern und Naupaktiern geweihte Nike-Statue des Paionios von Mende behandelt. Der Vortragende erklärte, in dieser Statue kein Kennzeichen einer eigenthümlichen nordgriechischen Kunst wahrzunehmen. Vielmehr scheint Paionios in Auffassung und Stil an die attische Kunst des Pheidias anzuknüpfen Mit dieser Annahme stimmt auch die politische Geschichte von Mende. Schon kurz nach dem Jahre 470 v. Chr. trat die Stadt dem unter athenischer Hegemonie begründeten delischen Bunde bei. Während die archaischen Münzen der Stadt den alten ionischen Namen Minde führen, findet sich auf den Stempeln freieren Stils die attische Form Mende. In der Inschrift des Paionios werden ausgesprochene Jonismen vermißt. Auch hindert nichts, in dem Alphabete das Attische zu erkennen. Sollte diese Annahme richtig sein, dann würde die Weihung wegen der konsequenten Unterscheidung von Omega und Omikron und Eta und Epsilon nach dem Archontate des Eukleides (403 v. Chr.) anzusetzen sein. Auch erklärt es sich, falls die Bildsäule in den letzten Jahren des 5. oder den ersten des 4. Jahrhunderts geweiht wurde, in der natürlichen Weise, warum die Weihenden Bedenken trugen, die von ihnen besiegten Feinde in der In-

schrift ausdrücklich namhaft zu machen. Es versteht sich, daß jene Feinde nur Peloponnesier gewesen sein können. In der angegebenen Periode aber schalteten die Spartaner nach Niederwerfung Athens als unumschränkte und sehr brutale Gebieter in Griechenland, und es war gerathen, ihre Empfindlichkeit zu schonen. Nach der Nike des Paionios wurden die dem Ostgiebel des Tempels zugehörigen Skulpturen besprochen. Der Vortragende führte aus, wie auch diese Skulpturen sowohl hinsichtlich der Komposition als auch hinsichtlich der Formengebung Abhängigkeit von der attischen Kunst verrathen. In hohem Grade befremdet an ihnen die dürftige Ausführung, und es fällt schwer, dem Pausanias Glauben zu schenken, wenn er angiebt, daß der Schmuck dieses Giebels von demselben Paionios herrühre, als dessen sicher beglaubigtes Werk wir nunmehr die Nike kennen. Beruht diese Angabe etwa auf einer falschen Interpretation der Akroterien, durch welche Paionios, wie in der Inschrift der Nike berichtet wird, einen Preis errang? Die Statue eines bärtigen Mannes (Die Ausgrabungen von Olympia, Taf. XVII ff.), welche zusammen mit den Fragmenten der Giebelfiguren gefunden wurde, gehörte nach der Ansicht des Vortragenden nicht zu dem Giebel, sondern ist eine Porträtstatue, deren Stil frühestens auf die Mitte des vierten Jahrhunderts hinweist. Der Vortragende schloß mit kurzen Bemerkungen über die Atlasmetope und den weiblichen Torso, welcher Berührungspunkte darbietet sowohl mit der sog. Vesta Giustiniani als auch mit archaischen Statuen in Villa Ludovisi und Borghese. — Sofort nach diesem, die allgemeine Aufmerksamkeit ungemein fesselnden Vortrage sprach Herr Michele de Rossi über die Ergebnisse einer ebenfalls an hochinteressanter Stelle vorgenommenen Ausgrabung. Es war die Initiative des archäologischen Instituts selbst, welche Nachforschungen auf der Stätte des alten Tempels des latinischen Jupiters veranlaßt hat, den der letzte der Tarquinier bekanntlich auf der imposanten Spitze des Monte Cavo im Albanergebirge als politisch-religiösen Mittelpunkt der latinischen Bundesgenossenschaft eingeweiht haben soll. Das Institut hoffte auf eine lohnende Ausbeute an Trümmern der alten Fasti oder Jahresaufzeichnungen der vom Latinervolk bei diesem Heiligthume abgehaltenen Ferien — noch dauert ja der Name wie die Sage auf den Hängen und Gipfeln der Albaner- wie der Sabinerberge fort —; aber während diese Hoffnung sich in unvollkommenem Maße bewährte, gelang es, ein vollkommeneres Bild der ursprünglichen Gestalt des interessanten, aber gänzlich zerstörten Heiligthums zu gewinnen und manche der bisher darüber aufgestellten Vermuthungen zu berichtigen. Bestimmte Anhaltspunkte für die Ermittelung der Stelle, wo der alte Tempel gestanden hatte, fanden sich weder in irgend welchen sichtbaren Spuren an Ort und Stelle, noch in irgend welchen schriftlichen Nachrichten. Zum ersten Male, seitdem der Gipfel des Monte Cavo wieder aus dem Dunkel der langen barbarischen Zeit hervorleuchtet, findet sich eine Erwähnung einer auf ihm vorhandenen Kirche des heil. Petrus in dem Bericht einer bischöflichen Visitation aus dem Jahre 1592. Diese Kirche verschwand gegen Mitte des 17. Jahrhunderts, aber der barberinische Kodex bewahrt ihren allerdings unvollständigen und ohne Maßstab und Angabe der Himmelsrichtung aufgenommenen Grundriß. Andere Aufschlüsse über den Tempel, die in Zeichnungen Piranesi's enthalten sind, zeigen in Abbildungen von Skulptur-Fragmenten die Spuren großer ornamentaler Pracht, geben aber keinerlei topographische Aufschlüsse. Solche hat dagegen Riccy hinterlassen, der am Ende des vorigen Jahrhunderts die letzten Rudera des Tempels zu sehen Gelegenheit hatte. Aus der Zusammenstellung dieser Daten aber ergiebt sich, daß diese alte, heilige Stätte der Latiner kein bedecktes Gebäude, sondern ein mit Mauern umgebener, unbedachter Raum war, der eine Cella von geringem Umfange und einen Altar vor derselben einschloß, der Eingang nach Süden gelegen und das Ganze ungefähr 320 Handbreiten lang und 166 breit: die alte, den semitischen, pelasgischen und italischen Stämmen gemeinsame Form des Gotteshauses, der auch die erwähnten Skulpturdekorationen nicht widersprechen, da dieselben sich ganz gut an der Cella und an den zahlreichen, den heiligen Raum umringenden Votivmonumenten angebracht denken lassen. Was nun das aus den Trümmern der alten Bauten im Jahre 1783 erbaute Kloster von den alten Rudera übrig gelassen hat, beschränkt sich auf ein jetzt auch nur noch seiner Lage nach bekanntes Stück Mauer und auf Reste der alten, in spitzem Winkel auf den Eingang des Gebäudes zulaufenden Straße. In der Nähe des Letzteren fand man eine Cisterne mit Resten der Fasti und Bruchstücken der alten Umfassungsmauer. Und wenn es nun auch nicht möglich war, den Lauf der alten Umfassung vollständig zu ermitteln, so hatte man nun doch Anhaltspunkte genug, um die Ausdehnung des barberinischen Planes mit 65 Meter Länge und 48 Meter Breite festzustellen, und die auf demselben in der Mitte des Raumes angegebene Aedicula durch einen aufgefundenen Rest ihrer Fundamente zu bestätigen. An der Ostseite hatte der Tempel eine die ganze Breite derselben einnehmende Treppe, deren Mittelpunkte gegenüber die ebenfalls nach Osten zu gerichtete Ara lag. Das alles aber weist auf ein großes Alterthum und auf eine weit hinter den Tarquiniern liegende Zeit zurück. Hat sich im Uebrigen auch nicht viel von den alten Fasten vorgefunden, so waren die Ausgrabungen durch andere merkwürdige Funde belohnt, namentlich von archaistisch-latinischen Töpferarbeiten, wie sie sich, abgesehen von den in Etruria circumpadana und der Aemilia gefundenen, auf latinischem Boden nur noch auf dem Esquilin vorgefunden haben; dann durch Aufschlüsse über die mit dem Tempel verbundenen hydraulischen Vorrichtungen. Einige Inschriften bestätigen, daß das im Tempelraume gesammelte und in die besagte Cisterne abgeleitete Regenwasser nach denselben Normen und unter denselben Feierlichkeiten regulirt wurde, wie dies nach Frontinus bei den öffentlichen Wasserleitungen geschah, und daß hier ein curator aedium sacrarum die Funktionen eines curator aquarum versah. — An dritter Stelle sprach Herr Dr. Klügmann über den figürlichen und bildlichen Schmuck einer der schönsten Vasen, die im klassischen Lande der Funde dieser Art, Apulien, den Schmuck des sogenannten Museums Jatta zu Ruvo bildet. Schon in der chromolithographischen Abbildung machte das antike Thongebilde mit seiner eleganten Amphoraform, der deutlichen Unterscheidung und den ornamentalen Abstufungen seiner Theile einen höchst wohlgefälligen Eindruck. Mehr aber noch als die Vertheilung und Ausführung der linearen- und vegetabilischen Ornamente auf Rand, Hals, Fuß und Zwischenräume der dargestellten mythologischen Scenen interessiren diese letzteren durch Auffassung, Ausführung und archäologisches Interesse. Sie bestehen aus drei Gruppen, von denen die beiden größeren, eins über dem anderen und durch Arabesken getrennt, bandförmig um den Bauch des Gefäßes herumgeführt sind. Den Vorzug unter diesen beiden giebt der Vortragende derjenigen, die sich als eine Amazonenschlacht darstellt und die Vorzüge energischer Bewegung mit der einer ungetrübten Harmonie der Linienführung vereinigt, und zugleich die meisten bekannten Darstellungen dieser Art durch den bewegten und individualisirten Ausdruck der Physiognomie übertrifft. Der letztere Vorzug ist freilich auch der anderen Gruppe nicht abzusprechen, welche die bekannten Gestalten der Antigone-Sage, um einen Tempel des Herkules versammelt, aufweist. Der alte Kreon, in königlichem Schmucke, hört, auf sein Scepter gestützt, aufmerksam die Fürbitte des Gottes für das Leben seiner dem eisernen Gesetze des Staatswohles verfallenen Schwiegertochter an (womit zugleich gesagt ist, daß es sich hier nicht um die Form der Sage handelt, wie sie von Sophokles dargestellt ist), und die abweisende Haltung des Königs findet ein Echo in den Geberden der Niedergeschlagenheit, des Schreckens oder der Resignation, wie sie bei den Hörern, Hämon, Antigone, Ismene und den beiden Kindern Hämon's und Antigone's, Hyginus und Megara, zu Tage treten. Der künstlerische Werth dieser Darstellung liegt in der bei aller edlen Einfachheit mächtig ergreifenden Wahrheit des Ausdruckes, der Macht der Stimmung, die über das Ganze ausgegossen ist; sie hat aber, wie der Redner des Weitern ausführte, noch einen besondern literaturgeschichtlichen Werth durch Aufschlüsse, die sie uns über das Verhältniß der bekanntlich nur in Bruchstücken und Berichten erhaltenen euripideischen Darstellung der Antigone-Sage zum Mythus bei Hyginus bietet. Indem jedoch Abstand genommen wurde, eine solche philologische Detailfrage vor dem Publikum der Eröffnungsfeier zu erörtern, ging der Redner auf die Schilderung der beiden anderen Gruppen, der bereits erwähnten Amazonenschlacht und einer idyllischen

Versammlung von Frauen ein, deren Hauptperson ein liebender Jüngling Geschenke bringt. Während Herkules in dem Gefechte der weiblichen Kriegerinnen wiederum den Mittelpunkt bildet und einen Berührungspunkt der oberen und unteren Darstellung abgiebt, ist das ideale Element der Geschlechtsliebe in verschiedenen Abstufungen und Farben der gemeinsame Boden, auf dem sich alle drei geschilderten Gruppen zu einem einheitlichen Ganzen verbinden und zugleich der Anhaltspunkt für die Bestimmung der Geschmacksrichtung der relativ späten Entstehungszeit des Kunstwerkes und der ideellen Anforderungen, die dasselbe an ihre Künstler stellte."

⊙ Nürnberg. Am 16. Januar 1877 wurde der nach Kreling's Tode zum Direktor der hiesigen Kunstgewerbeschule ernannte Architekt und Maler Gnauth, früher Professor am Polytechnikum zu Stuttgart, in sein neues Amt eingeführt. Gnauth hat sich durch mehrere sehr wirkungsvolle Bauten in Stuttgart und durch die Herausgabe der Zeitschriften „Kunsthandwerk" und „Maler-Journal" in den weitesten Kreisen bekannt gemacht.

W. Kasseler Kunstverein. Der Bildhauer Echtermayer in Dresden hat für das Treppenhaus des hiesigen neuen Galeriegebäudes, dessen Vollendung und Eröffnung nunmehr für nächsten Sommer in sichere Aussicht gestellt ist, acht Statuen modellirt, diejenigen Länder darstellend, welche an der Entwickelung der Künste hervorragenden Antheil genommen haben. Dem Künstler ist nunmehr in Anbetracht des hohen Werthes dieser Leistungen die Genehmigung ertheilt worden, die Statuen, welche provisorisch zunächst in Gypsmasse hergestellt werden sollten, in Marmor auszuführen. — Prof. Hassenpflug hier hat eine neue Gruppe von Amor und Psyche vollendet, den Moment darstellend, in welchem jener die Geliebte, zur Strafe für ihre Neugierde, verläßt. Die Komposition des Ganzen ist eine vortreffliche. Auch ein in edlen Verhältnissen ausgeführtes Modell zu dem für unsere Stadt schon seit längerer Zeit projektirten Spohr-Denkmal ist unlängst aus dem Atelier des Künstlers hervorgegangen. Ferner vollendete derselbe eine weibliche Idealbüste mit Epheukranz. — Der talentvolle junge Bildhauer G. Fink ist von hier nach Dresden übergesiedelt. — Die reichhaltige Abgußsammlung unseres Museums, welche einen fast vollständigen Ueberblick über die hauptsächlichen Entwickelungs- und Glanzperioden der antiken Kunst gewährt, hat neuerdings eine sehr werthvolle Bereicherung erfahren, indem es den Bemühungen der Museumsdirektion gelungen ist, auch einen Abguß der berühmten Nikestatue des Paionios von Mende, dem Weihegeschenk der Messenier von Naupaktos nach Olympia, für die Sammlung zu erwerben.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Kunstgeschichtliche Werke.

Brizio, E., Pitture e sepolcri scoperti sull' Esquilino nell' anno 1875 dalla Compagnia fondiaria italiana: relazione. (162 S. u. Tafeln.) Roma, tipogr. Elzeviriana. 8 M.

Eitelberger von Edelberg, Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance. Bd. XI. Janitschek, H., Leone Battista Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften. Im Originaltext herausgegeben, übersetzt, erläutert, mit einer Einleitung und Excursen versehen. (270 S.) 8⁰. Wien, Braumüller. 6 M.

Fagan, L., Handbook to the department of prints and drawings in the british museum, with introduction and notices of the various schools: italian, german, dutch and flemish, spanish, french and english. (230 S.) 8⁰. London, Bell & Sons. 9 M.

Jacquemart, Alb., Histoire du mobilier. Recherches et notes sur les objets d'art, qui peuvent composer l'ameublement et les collections de l'homme du monde et du curieux. Avec une notice sur l'auteur par M. H. Barbet de Jouy. Ouvrage contenant plus de 200 eaux-fortes typographiques, procédé Gillot, par Jules Jacquemart. (IV u. 665 S.) Lex.-8⁰. Paris, Hachette. 24 M.

Johnsen, Wilh., Die Lyra. Ein Beitrag zur griech. Kunstgeschichte. (VI u. 65 S.) gr. 8⁰. Berlin, Mittler & Sohn. 1,60 M.

Lavina, La catedral de Leon. Memoria sobre su origen, instalacion, nueva edificacion, vicisitudes y obras de restauracion. Con un prologo biografico de dicho arquitecto, par D. Manuel M. Ferd. y Gonzalez. (112 S.) 8⁰. Madrid, Medina. 1,60 M.

Ludwig, G., Ein Blick in die römischen Katakomben. Vorträge, in etwas verkürzter Form gehalten in Bern im Januar und Februar 1876. Mit 11 Illustrationen. (96 S.) 8⁰. Bern, Haller. 1,60 M.

Neeffs, E., Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines. Avec gravures et portraits. 2 Bde. 8⁰. Gand, Van der Haeghen. 12 M.

Bilderwerke.

Baum, Ph., Schloss Stern bei Prag. Separat-Druck aus „Italien. Renaissance." 40 autogr. Blatt nach Originalaufnahmen. gr. Fol. cart. Leipzig, Seemann. 16 M.

Berlin und seine Bauten. Herausgegeben vom Architekten-Verein zu Berlin. Mit 609 Holzschnitten nebst 8 Kupfer- und Kartenbeilagen. Zwei Theile. (788 S.) Lex.-8⁰. Berlin, Eigenthum des Vereins. 36 M.

Dutert, Ferd., Le forum romain et les forums de Jules-César, d'Auguste, de Vespasien, de Nerva et de Trajan. Etat actuel des découvertes et étude restaurée. (44 S. mit 14 Tafeln.) Fol. Paris, Lévy. 20 M.

Teirich, Val., Bronzen aus der Zeit der italien. Renaissance. Orig.-Aufnahmen. 20 rad. Blatt, 9 Detailbl. u. 30 ill. Texts. In Mappe. gr. Fol. Wien, Waldheim. 75 M.

Zeitschriften.

Kunst und Gewerbe. No. 5.
Aus dem städtischen Museum in Nördlingen; Kunstgewerbliches aus Idria; die Ausgrabungen zu Mykenä.

Photogr. Korrespondenz. No. 147.
Ueber die Erzeugung abzugsfähiger Bilder zur Herstellung von Hochdruckplatten und zur Photo-Lithographie, von G. Märkl jun. — Herstellung der Photometer-Scala durch Pigmentdruck, von C. v. Sternfeld. — Einige Bemerkungen über Photo-Plastographie.

The Portfolio. No. 85.
The Althorp Gallery. P. P. Rubens, the painter's daughter. (Mit 1 Radir.) — Albert Dürer: his teachers, his rivals and his scholars, von S. Colvin. (Mit Abbild.) — Edward J. Poynter, von P. G. Hamerton. (Mit Portrait.) — The Makers of Florence, von G. A. Simcox. (Mit Abbild.)

L'Art. No. 108. 109.
Narcisse Diaz, von J. Rousseau. (Mit Abbild.) — La Venus de Milo, von P. Rioux-Maillou. — Les fouilles du Mont Beuvray, l'art de l'émaillerie chez les Gaulois, von Ch. Gindriez. (Mit Abbild.) — Carle Vernet, von A. Genevay. (Mit Abbild.)

The Academy. No. 247.
Antiquities discovered in Italy, von F. Barnabei.

Gewerbehalle. Lief. 1.
Holz-Intarsia-Ornamente aus Perugia; Balkon-Gitter von den Tuilerien; Teppichmuster aus Rottweil. — Moderne Entwürfe: Eckstück zu einem gemalten Plafond; Büffetschrank; Fauteuils und Guéridon; Kamin für ein Speisezimmer; Schmuckschalen.

Das Kunsthandwerk. Heft 12.
Nautilusbecher, Goldschmiedekunst, XVI. Jahrh.; Weinkanne desgl., XII. Jahrh.; Chorpulte, italienische, XIII. u. XVI. Jahrh., Thürbänder, Eisen, XVI. u. XVII. Jahrh.; Fenstergitter, Schmiede-Gusseisen, XVI. Jahrh.; Holzkästchen, XVII. Jahrh.

Berichtigungen.

In der Zeitschrift S. 98, Z. 18 v. u. lies: „Warwickshire" (st. Harwichshire). — S. 102, Z. 14 u. 15 v. o. lies: „berge". — S. 104, Z. 5 v. u. lies: „der einzig wirkliche nachgothische."

In Nr. 16 der Kunstchronik ist in dem Artikel „Stuttgart", Sp. 260, Z. 4 von unten, „Neue" statt „Nun" zu lesen.

Vom Büchertisch. Für das Selbststudium der Italienischen Sprache erscheint soeben im Verlage von Carl Hildebrandt & Co. in Leipzig ein Werk, welches, auf den Prinzipien der Toussaint-Langenscheidt'schen Unterrichts-Methode basirend, den vielen Freunden italieniseher Sprache und Literatur ein willkommenes Hilfsmittel sein dürfte.

Wir können die von den Herren Prof. G. Buonaventura und Dr. phil. Alb. Schmidt vorzüglieh bearbeiteten italienischen Unterrichtsbriefe allen denen empfehlen, welchen an einem geistig anregenden und interessanten Sprach-Studium liegt. Die manniehfaehen Beziehungen, welche Deutsehland und Italien in politischer wie merkantiler Hinsicht verbinden, legen den Gedanken nahe, dass hier einem wirkliehen Bedürfniss entsprochen wird.

NEUE RADIRUNGEN VON N. MASSALOFF

MITGLIED DER KAISERLICHEN AKADEMIE ZU ST. PETERSBURG.

DIX EAUX-FORTES

D'APRÈS

REMBRANDT

PAR

N. MASSALOFF.

1. *Die Nachtwache.* Amsterdamer Museum. — 2. *Simsons Hochzeitsfest.* Dresdener Galerie. — 3. *Portrait Rembrandts.* Belvedere in Wien. — 4. *Jakob segnet Josephs Kinder.* Casseler Gallerie, wie die folgenden. — 5. *Saskia, Rembrandts erste Frau.* — 6. *Der Federschneider.* — 7. *Stadtregent in ganzer Figur.* — 8. *Junge Dame in reicher Kleidung.* — 9. *Der Mathematiker.* — 10. *Der Fahnenträger.*

Im Ganzen 115 Exemplare (wovon 15 Remarquedrueke) auf japanischem Papier.

Remarquedrueke.	In Mappe.	Imp. fol.	M. 300.
Epreuves d'artiste.	„	„	„ 150.

Die ungewöhnliehe Begabung des talentvollen Radirers zur Wiedergabe der Gemälde Rembrandts im Geiste und mit den charakteristischen Mitteln des Meisters, ist bereits zur Zeit des Erseheinens seiner *Rembrandt de l'Ermitage Impérial de St.-Pétersbourg* allseitig anerkannt worden. Die vorliegende Sammlung, welche mehrere der berühmtesten Hauptwerke der grossen Europäischen Galerien umfasst, wird sicher den Kreis der Freunde und Verehrer des Künstlers noch bedeutend erweitern.

LEIPZIG. W. DRUGULIN.

Die schweizerische Kunstausstellung von 1877

beginnt in

Basel	am 12. April,
St. Gallen	„ 18. Mai,
Zürich	„ 16. Juni,
Glarus	„ 16. Juli,
Constanz	„ 7. August,
Schaffhausen . . .	„ 26. August,
Winterthur	„ 21. September.

Die Bedingungen betreffend Zusendung von Gemälden sind in No. 13 dieses Blattes enthalten.

Anmeldungen guter Oelgemälde

alter und neuer Meister zu der am 26. Februar im Auktionssaal alte Rothhofstrasse 14 in Frankfurt a. M. stattfindenden

Gemälde-Versteigerung

werden bis zum 12. d. M., die Gemälde selbst bis zum 15. erbeten.

Rudolph Bangel.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Geschichte der Plastik.

Von Prof. Dr. **W. Lübke.** Zweite stark verm. und verb. Auflage. Mit 360 Holzschn. gr. Imper.-Lex.-8. 2 Bde. broch. 19 M.; eleg. geb. 22 M. 50 Pf.

Neuer Verlag

von **E. A. Seemann** in Leipzig.

SCHLOSS STERN

bei Prag.

Nach Originalaufnahmen herausgegeb. von **Ph. Baum.**

Autographirt von demselben und M. Haas.

40 Tafeln. gr. Fol. cart 16 Mark.

(Separatabdruek aus „Italienisehe Renaissance" auf grösserem Format.)

Architektur. Kunst. Kupferwerke.

Vor Kurzem wurden ausgegeben:

Antiquarischer Bücher-Katalog No. 61, umfassend: Arehitektur und Kunst. Kunstindustrie u. Ornamentbücher. (1123 Werke.)

Katalog No. 64, umfassend: Pracht-, Kupfer- u. Holzsehnittwerke. Malerei. Kupferstichkunde. Zeiehenschulen. Seltenheiten. Werke in französiseher Spraehe mit Kupfern. (1038 Werke.)

Diese beiden reichhaltigen Kataloge umfassen meist werthvolle und seltene Werke. Wir sind gern bereit, Interessenten diese Verzeichnisse auf Verlangen gratis zu übersenden.

A. Bielefeld's Hofbuehhandlung in Carlsruhe.



Preisermässigung

wichtiger kunstarchäologischer Werke.

Zu bez. von J. Rentel's Antiquar. in Potsdam:

Rathgeber, G., Nike in hellen. Vasenbildern. Zusammenges. u. geflügelte Gestalten in den Denkm. d. Kunst der Babyl., Assyrier etc. Gotha 1857. gr. Fol. Ladenpr. 45 M., für 18 M.

Rathgeber, G., Die Gottheiten der Aioler. Mit Excursen kunstgesch. Inhalts. Gotha 1861. gr. 40. Ladenpr. 23 M., für 8 M.

Rathgeber, G., Laokoon. Leipzig 1866. gr. 40. Ladenpr. 12 M., für 5 M.

Rathgeber, G., Androclos. Leipzig 1863. gr. 40. Ladenpr. 15 M., für 7 M.

Maruschke & Berendt in Breslau

bieten an und sehen Preisofferten entgegen:

1 Expl. Zeitschrift f. bild. Kunst,

Band I—III.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XII. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

15. Februar



Nr. 19.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1877.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Donnerstag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Entwürfe zum Wiener Grillparzer-Denkmale.

Gleichwie der berühmte Rechtslehrer Savigny unserem Jahrhundert den Beruf zur Gesetzgebung abgesprochen hat, obschon das Gesetzmachen nie zuvor so im Schwange war, wie gerade in unserer Zeit: so möchte man, ungeachtet der jetzt überall herrschenden Leidenschaft des Denkmalsetzens, den Beruf unserer bildenden Künstler für eine solche Thätigkeit fast bezweifeln. Für die letzten fünfzig Jahre wenigstens kann der Kunststatistiker beim besten Willen auf zehn verunglückte Monumente kaum ein gelungenes herausrechnen und das Verhältniß stellt sich nicht günstiger, wenn man alle Konkurrenzentwürfe, die für irgend ein Denkmal vorliegen, in Betracht zieht. Auch die Konkurrenz für das Monument, welches im Wiener Volksgarten dem größten deutsch-österreichischen Dramatiker errichtet werden soll, hat in dieser Beziehung ein gleich trostloses Resultat ergeben; dreißig Entwürfe, darunter eine bloße Aquarellskizze, sind eingelaufen, und kaum mehr als drei oder vier derselben können überhaupt ernsthaft genommen und hinsichtlich ihrer Ausführbarkeit in Frage gezogen werden.

Wir würden dieses Ergebniß nicht so sehr beklagen, wenn die mißlungenen Entwürfe irgend eine Spur von Verständniß und Erfassung der Aufgabe, ja nur von ursprünglicher Begabung für die monumentale Plastik aufzuweisen vermöchten. Das ist aber leider nicht der Fall; fast durchweg begegnet man einer geistlosen, wo nicht verkehrten, Anwendung hergebrachter Formen und Motive und einem geschmacklosen Pasticcio von Reminiscenzen aller Art. Die meisten dieser Entwürfe sind dabei stehen geblieben, irgend eine gute Photographie des greisen Dichters in ihren oft sehr ordinären plastischen Dialekt zu übertragen und die so entstandene Büste oder Figur in konventioneller Weise zu einem Monument herauszustaffiren. Einer idealen Auffassung, einer Durchdringung und Vergeistigung des Mannes, den sie so der Unsterblichkeit überliefern wollen, begegnet man nicht; ebensowenig ist ein Nachdenken über das Alter, in welchem er zur Darstellung gebracht werden soll, über die Charakterisirung seiner Persönlichkeit, über die monumentale Gestaltung seiner für die Plastik nicht eben günstigen körperlichen Erscheinung und über ähnliche hochwichtige Fragen herauszufinden. Wohl aber ist eine Masse von haarsträubenden Geschmacklosigkeiten und Barbarismen vorhanden, aus welcher wir einige Pröbchen mittheilen, um dem Leser Anhaltspunkte zur Würdigung unseres Urtheils an die Hand zu geben.

Ein Entwurf mit dem Motto: „D'rum ist der Oesterreicher froh und frank . . . . ." zeigt uns einen alten, grämlichen Greisenkopf von unerfindlicher Porträtähnlichkeit, aber sehr elegant frisirt, auf einem dünnen Halse. Der monumentale Haubenstock steht auf einem kannellirten Säulenstrunk recht gottverlassen da; desto zahlreicher und lustiger ist die Gesellschaft von allegorischen und sonstigen „poetischen" Personen, die sich ohne alle Motivirung zu Füßen der gebrochenen Säule herumgelagert hat. Sieht man diese Figuren so durcheinander geschüttet, so begreift man recht wohl, daß ein Atelierwitzling die Vermuthung aussprach, sie seien durch ein Eisenbahnunglück zusammengeworfen worden.

Ein Plastiker, den die Inschrift „Sapho" (sic!) in Goldbuchstaben kennzeichnet, hat sich Grillparzer als

wohlverdienten Konrektor gedacht, welchem nach überstandenem Dienstjubiläum und nach beendigter Schulzeit des Lebens in der Gymnasialbibliothek ein Denkmal gestiftet werden soll. Ohne Zweifel hat er bei Lebzeiten eine neue Ausgabe der Sappho mit Kommentar für wißbegierige Sekundaner veranstaltet und dafür reicht die dankbare Dichterin aus vergoldeter Bronze, die als Hauptfigur sehr bequem dasitzt, mit behaglichem Schmunzeln der Marmorbüste ihres platonischen Verehrers einen Lorberkranz. Zu Sappho's Füßen hockt eine Eule auf einer tragischen Maske und beglotzt melancholisch diese Huldigung.

Dem Schöpfer des Entwurfes, der mit „Ca—Rom“ bezeichnet ist, war offenbar mehr darum zu thun, eine recht auffallende Sockelarchitektur zu liefern und das ist ihm gelungen. Der hohe schwarze Sockel wird durch Balustraden und Verkleidungen aus röthlich-gelbem Marmor sehr effektvoll gehoben; noch wirksamer sind vier Kugeln aus solchem Marmor, welche auf hohen rauchfangartigen Postamenten nach Art von Atlanten aufsitzen und die vier Ecken des Sockels bekrönen. Im Parterre des Monumentes haben sich die tragische und lyrische Poesie, dann die Büsten von zwei Personen, welche nach den Inschriften *Ομηρ* (Pascha?) und *Αιχυλλος* geheißen haben sollen, ein Stelldichein gegeben; zwischen ihnen stehen vier wohlgenährte allegorische Kinder unbekannten Geschlechts herum. Hoch über den Kugeln thront der Held des Monumentes, von dem man, wüßte man nichts Anderes, nach Positur und Geberde annehmen müßte, daß er einen predigenden Landpastor vorstellte.

Unter dem Motto: „Dem unsterblichen Poeten“ hat ein Konkurrent unserem Helden eine ganz eigenthümliche Huldigung zugedacht. Grillparzer sitzt auf einem sehr naturalistisch behandelten Fauteuil, an welchem selbst die Quasten nicht vergessen sind, inmitten einer stattlichen Architektur; rechts reicht ihm eine Figur als Allegorie der weiblichen Schönheit den Apfel, links wird ihm Wein eingeschenkt, auf dem Dache aber wird Musik gemacht. Der Dichter hat Papier und Stift in der Hand, kann sich aber allem Anscheine nach nicht entschließen, ob er Wein, Weib oder Gesang besingen soll.

Von barbarischer Geschmacksrichtung und totaler künstlerischer Impotenz ist ein Entwurf, welcher uns den Dichter in einer lächerlichen, schier unanständigen Positur unter dem Dache der barocksten Architektur zeigt, die wohl jemals für ein Monument ersonnen worden sein mag. Wenn ein Kind aus einem Spielzeugkasten grell bemalte Bausteine herausholt und sie mit einem gewissen Sinne für äußerliche Symmetrie zusammenstellt, so kann das Werk schwerlich viel schlechter ausfallen. Ein anderer Preisbewerber hat sich anscheinend eine Brunnenanlage gedacht, in alle vier Ecken des auf einem Bassin aufstehenden Sockels Schüsseln gesetzt, in welchen je drei auf den Kopf gestürzte, an den Schwänzen zusammengeflochtene Delphine in die Höhe ragen und lebhaft an die Art erinnern, in welcher bei festlichen Gelegenheiten in Rußland marinirte Häringe servirt zu werden pflegen. Ein antikisirender Projektant stellte sich unseren Dichter vor wie etwa einen spätrömischen Senator, der einem leckeren Schmause stark zugesprochen hat und sich nach einem Dekokt jener „lindernden Malven“ sehnt, welche der wohlerfahrene Doktor Horatius Flaccus für solche Gelegenheiten anempfiehlt. Dem Helden hängt der Kranz tief in die gefurchte, von den Stürmen in seinem Innern zeugende Stirne; die Toga ist ihm von den Schultern gefallen und das Nachthemd kommt zum Vorschein; die Hand stützt sich krampfhaft auf den Stuhl, der mit einer sella curulis wohl Aehnlichkeit hat, unserem Senator aber sicherlich willkommener wäre, wenn er sich zu profaneren Zwecken verwenden ließe. Eheu, jam satis!

Nun zu den ernsthaften Entwürfen! Am meisten bemerkbar ist das sehr originell und geschmackvoll konzipirte Projekt unter der Devise: „Jaromir“. Da das Denkmal im Volksgarten errichtet werden soll, so ist die vom Künstler entworfene monumentale Exedra griechischen Stiles ein glücklicher Grundgedanke; nicht minder gelungen ist die architektonische und dekorative Durchführung der Anlage. In dieser Beziehung wünschten wir nur für die Stirnenden der Langmauern einen kräftigeren Abschluß und einen Ersatz für die zu schwach gerathenen Akroterien, welche die letzteren bekränzen. Mit dem vornehmen, freien, heiteren Eindrucke, den die Architektur dieses Projekts hervorbringt, hält der plastische Schmuck leider so wenig Schritt wie die Hauptfigur selbst. Zwar sind die sitzenden Statuen der Sappho und Medea, dann die sechs Basreliefs, welche in gut berechneten Zwischenräumen in die Innenwände des Hemicyklus eingelassen sind, nur sehr skizzenhaft angedeutet; allein so viel läßt sich schon entnehmen, daß die Stärke des Künstlers mehr in der Architektur und in der Dekoration liegt, als in der Skulptur. Der sitzende Grillparzer selbst kann nicht als gelungen bezeichnet werden; man sieht es der Figur förmlich an, daß sie vom Künstler blos accessorisch behandelt wurde und daß ihm der Aufbau seiner Anlage des Monumentes die Hauptsache war. Wäre der Autor dieses schönen Projektes ein Franzose, so hätte er sich an dasselbe kaum gemacht, ohne zu der in Frankreich so häufig und ersprießlich angewendeten geistigen Mitarbeiterschaft Zuflucht zu nehmen und sich eines ebenbürtigen Bildhauers zu versichern; das Werk selbst hätte dadurch entschieden gewonnen und wäre dann vielleicht zu dem beachtenswerthesten geworden.

Ebenfalls originell und die herkömmlichen Formen derartiger Monumente mit Glück verlassend ist die mit der Widmung: „Dem heimischen Sänger!" bezeichnete, von Grillparzer's Büste bekrönte Kolossalherme. Schon das Motiv der Herme für ein in einem Park aufzustellendes Denkmal muthet jeden von klassischer Bildung auch nur angehauchten Beschauer freundlich an; in dem vorliegenden Projekte ist es zudem schwungvoll, mit einer an die Phantasiefülle und Ueberkraft der deutschen Renaissance gemahnenden Frische behandelt. Fest baut sich das Monument auf einer kräftigen Rustika empor; in seiner Profilirung steigt die Herme auf; schön empfunden sind die Details des Sockels, beispielsweise die trefflich in den Raum komponirten, aus dem Schafte mit dem Oberleibe heraustretenden ornamentalen Flügelrosse; stattlich und in sich geschlossen ist die Gesammtsilhouette — kurzum: in dieser Herme ist der „große Pan" der monumentalen Plastik lebendig. Die Büste Grillparzer's aber ist entschieden verunglückt und auch den beiden Sockelfiguren, dem geistreich in männlicher Gestalt personifizirten Drama und dem in einer weiblichen Figur symbolisirten Patriotismus wäre, der flotten Technik unbeschadet, eine vornehmere Haltung und gediegenere Durchbildung zu wünschen.

Der mit „Patria" bezeichnete Entwurf ist ebenfalls verdienstlich und bekundet, daß dessen Autor ein denkender, tüchtig gestaltender Künstler ist. Auf einem wohl gebauten und schön geschmückten Sockel erhebt sich die Gestalt Grillparzer's in schlichter, selbst des herkömmlichen Mantels entrathender Kleidung; der Dichter ist in jugendlicher Männlichkeit, zur Zeit seiner ersten Triumphe als Dramatiker dargestellt; seine Gestalt ist glücklich idealisirt und sein Kopf, mit Benutzung des schönen Daffinger'schen Bildnisses*) modellirt, entspricht so ziemlich der Vorstellung, welche wir uns von dem Romantiker Grillparzer machen, ohne sich von der Wirklichkeit ungebührlich zu entfernen. Der Autor dieses Projektes hat überhaupt einen glücklichen Griff damit gethan, daß er den Dichter, der mit Schwind und Schubert, als deren Zeitgenosse und Geistesverwandter, für die Kultur- und Kunstgeschichte zunächst die romantische Schule in Oesterreich repräsentirt, in noch jugendlichem Alter darstellte. Auch Grillparzer hat, in seiner Art, das hohe Lied der Liebe gesungen, auch ihn haben „der Liebe Wellen" getragen, und so hat er Anspruch darauf, als lebensvoller, schaffender Mann von ungebundenem, hochfliegendem Geiste und nicht als greiser, grämlicher Staatsdignitär, den die Verhältnisse schließlich zur Schopenhauer'schen Theorie des igelartigen Herauskehrens der Stacheln geführt, in Bronze oder Stein verewigt zu werden. In ähnlicher Weise ist dem großen Frankfurter Hellenen mitgespielt worden: die deutsche Nation ist durch ihre bildenden Künstler daran gewöhnt worden, sich nur den alten Geheimrath, Minister und Generalintendanten Goethe vorzustellen und gar nicht an den Apollino zu denken, der im Knabenalter schon mit Mädchenherzen tändelt, oder an den Apoll, welcher bei seinem Erscheinen in Weimar Mädchen und Frauen, Künstler und Poeten, kurz alle für Schönheit empfänglichen Gemüther bezaubert. Hoffentlich wird das Wiener Goethe-Monument, dessen Errichtung jetzt angestrebt wird, diesen Fehler gut machen; für das Grillparzer-Monument wünschen wir, daß er nicht begangen werde und daß unser Dichter in der Auffassung des besprochenen Entwurfes zur monumentalen Darstellung gelangen möge. Die Sockelfiguren dieses Entwurfes, vorn die Tragödie, rückwärts die Lyrik, rechts vom Beschauer der Genius des Todes, links der des Ruhmes, sind poetisch empfunden und vornehm gehalten; auch die Gesammtsilhouette läßt nur das Eine zu wünschen übrig, daß ein zu stark heraustretender Flügel des Ruhmesgenius entsprechend geändert werde. Mit der Stellung der Dichtergestalt und mit der Haltung derselben, welche wir mit einem charakteristischen Ausdrucke der Wiener Mundart als „fesch" bezeichnen möchten, vermögen wir uns jedoch nicht einverstanden zu erklären.

Besondere Beachtung verdient schließlich ein Entwurf mit dem Motto: „Das Denken ist nicht der Empfindung geschenkt; es wirkt als gestaltende Macht." Zwar ist der Aufbau, ein einfacher, schön gegliederter Sockel aus warmem, rothem Granit mit eingelassenen Bronzereliefs an Vorder- und Rückseite und mit gut angebrachten, frei sitzenden Bronzegruppen an den Flanken, über welchem die sitzende Figur des Dichters sich erhebt, recht konventionell; allein der eigentlich plastische Theil ist mit vollwichtiger Meisterschaft sehr anziehend behandelt und wirkt namentlich durch die im Großen und Ganzen gelungene Darstellung des Dichters, mit welcher man sich zufrieden geben könnte, wenn er uns jünger vorgeführt wäre. Ueber den Stoff zu den streng im Geiste der Antike gehaltenen und trefflich gerathenen Reliefs, „Die Geburt der Minerva" und „Amor und Psyche", müssen wir mit dem Künstler rechten. Trotz seiner Vorliebe für klassische Vorwürfe war und blieb Grillparzer ein Romantiker, welcher die Antike nach Motiven ummodelte, die ihm sein modernes Bewußtsein

*) Dieses anmuthige, die Signatur der Wahrheit und Aehnlichkeit tragende Bildniß ist in trefflichem Stich von Prof. Jacoby der von Heinrich Laube und Joseph Weilen besorgten Gesammtausgabe der Werke Grillparzer's beigegeben. Die schön geformten, hellen, beseelten Augen, die klare, wohl gewölbte Stirne, das volle, leicht gelockte, blonde Haar, der freie, geistreich-heitere Gesichtsausdruck — Alles das kündet, daß Grillparzer zur Zeit seiner Jugend und Mannheit physisch nicht jenes Stiefkind der Natur gewesen, als welches den Dichter hinzustellen man sich jetzt das Wort gegeben zu haben scheint.

und sein österreichisches Gemüth eingaben, und ihr dann die Flügel seiner Phantasie ansetzte, um sich mit ihr im modernen „romantischen Lande" zu tummeln; wir finden daher, daß der Künstler in diesem Falle, um mit Goethe zu sprechen, „zu antik gewesen" und daß er seinen Stoff hätte „moderner lesen" sollen. Die zum Symbole des tragischen Pathos und des lyrischen Gemüthslebens erhobenen Darstellungen der Medea und der Sappho in den erwähnten Gruppen zeugen von vollendeter künstlerischer Ueberwindung des Materials; nur in der Medea glauben wir einen leisen theatralischen Zug zu verspüren, der uns an diesem mit antiker Schlichtheit behandelten Monumente nicht recht behagen will. An der Figur des Dichters stören uns die Falten der Gewandung, welche zwischen den Knieen massenhaft, gleich einem kleinen Wasserfall, hervorquellen. Das Hauptbedenken gegen diesen Entwurf bildet aber dessen Material. Für ein in einem Garten aufzustellendes Monument ist, nach unserer Ansicht, der Marmor obligat. Von dem grünen Hintergrunde hebt sich eine Marmorgestalt leicht und anmuthig ab, der Wechsel von Licht und Schatten spielt reizvoll auf dem lichten, edlen Material und durch das ganze Monument geht ein belebender Hauch. Eine Bronzegestalt aber und der durch dieselbe bedingte dunkle Sockel müssen von vornherein des koloristischen Reizes entrathen, welchen der grüne Hintergrund dem Marmor verleiht, das Monument absorbirt die Lichtmassen, ohne sie auf solchem Hintergrunde in der Silhouette zur gehörigen Geltung zu bringen, und wenn mit der Zeit sich die Patina einstellt, so wird der Effekt der Bronzefigur noch geringer. Wie glücklich die Marmorfigur im Garten wirkt, das hat gerade in Wien das reizvolle Kundmann'sche Schubert-Denkmal im Stadtpark, unstreitig das gelungenste neuere Monument, welches Wien besitzt, schlagend dargethan.

Unter den übrigen Entwürfen verdient der mit „Spero" bezeichnete besondere Erwähnung wegen der wohlerwogenen Komposition und des großen plastischen Zuges, der in demselben zum Ausdruck gelangt; die Sockelfiguren sind trefflich durchgebildet und beleben das im Ganzen etwas zu schwer gerathene Postament; mit der sitzenden Dichtergestalt dagegen konnten wir uns nicht befreunden. Das Gleiche ist der Fall bei dem mit der Devise: „Habsburg's Name glänze bei den Sternen!" versehenen Entwurfe. Auch da ist die Hauptfigur mißrathen; die Gruppen am Sockel dagegen, insbesondere die vordere, welche den siegreichen Rudolf von Habsburg vor der Leiche des gefallenen Przemysl Ottokar darstellt, sind von ausnehmender Schönheit und bekunden ein hervorragendes Talent. Zwei in ihrer Anlage ähnliche Entwürfe unter den Bezeichnungen: „Sei es!" und „Mens agitat molem!" würden wegen mancher gelungener Details interessiren, wenn nicht die Hauptfigur gar so unglücklich ausgefallen wäre, und wenn nicht überdies die vier auf den Sockelecken aufgepflanzten Kandelaber einen unangenehmen katafalkartigen Eindruck hervorbrächten. Der Rest sei Schweigen.

Auf die Frage, welchen der erwähnten Entwürfe wir mit dem Preise gekrönt wissen möchten, können wir uns vor dem Ausspruche der Preisrichter natürlich nicht einlassen; auf die Frage aber, welchen Entwurf wir ausgeführt sehen wollten, müssen wir gerade heraus sagen: keinen! So wie sie da stehen, ohne Abänderung, will uns keiner der Entwürfe zusagen; bei zwei oder drei derselben aber würden bald größere, bald geringere Modifikationen genügen, um ein Werk zu schaffen, das würdig wäre des Dichters, dem die monumentale Huldigung gilt, und würdig der architektonischen und dekorativen Verschönerung, welche die Stadt Wien in den letzten zwei Decennien so glücklich erfahren hat.

Oskar Berggruen.

Kunstliteratur.

Anleitung zum Studium der Perspektive und deren Anwendung von G. F. Hetsch. Nach der dritten dänischen Auflage deutsch bearbeitet von Dr. J. Scholz. Leipzig, T. O. Weigel. 1877. 8.

Grundzüge der perspektivischen Schattenlehre von G. Seeberger. München, Manz'sche Hofbuchhandlung. 1876. 8.

Die geringe Zahl derjenigen Maler, welche heute eine deutliche Vorstellung von Perspektive haben, steht in auffallendem Mißverhältniß zu der Zahl der Lehrbücher, welche diese Hilfswissenschaft behandeln. Die Ursache scheint uns darin zu liegen, daß die meisten Bücher die Perspektive mit einer gewissen Pedanterie vortragen.

Im Großen und Ganzen sind die optischen Erscheinungen, mit welchen die Perspektive sich beschäftigt, auch dem Anfänger in der Zeichenkunst bekannt, und es bedarf in der That nur einer geringen Aufmerksamkeit, um die Gesetze zu verstehen, auf welche jene Erscheinungen sich zurückführen lassen.

Die direkte mündliche Unterweisung im perspektivischen Zeichnen geschieht am besten angesichts der Natur; in einem Lehrbuche werden zweckmäßig gewählte Beispiele den Mangel unmittelbarer Naturanschauung ersetzen müssen. An einfachen geometrischen Figuren läßt sich nur die nackte Theorie nachweisen, welche den jungen Künstler abschreckt, da er die allgemeine Anwendbarkeit der Regeln sich nicht vergegenwärtigen kann, die Phantasie ihm nicht zu Hilfe kommt; die sofortige Anwendung jeder Regel auf anregende Beispiele ist die Hauptsache und zwar auf solche Beispiele, welche in augenfälliger Weise den Zusammenhang zwischen Kon-

struktion und ästhetischer Wirkung zeigen. Nur durch die Verbindung des wissenschaftlichen Nachweises mit der malerischen Komposition kann ein Lehrbuch der Perspektive seinen eigentlichen Zweck erfüllen, nämlich jene optischen Erscheinungen, deren Nachahmung im Bilde die Malerei anstrebt, unter dem Gesichtspunkte allgemeingiltiger Gesetzmäßigkeit zu zeigen.

Die Einführung von Hetsch's Leitfaden der Perspektive in die deutsche Literatur ist kaum ein Gewinn; die Illustrationen sind ungewöhnlich mangelhaft. Das Buch ist für den Anfänger nur dann brauchbar, wenn derselbe nebenbei gründlichen direkten Unterricht empfängt; anders ist es auch wohl von dem Verfasser, welcher viele Jahrzehnte den perspektivischen Unterricht an der Kunstschule zu Kopenhagen leitete, nicht aufgefaßt worden.

Seeberger's perspektivische Schattenlehre giebt eine Anzahl von praktisch gewählten Beispielen, wenn dieselben auch nicht immer sehr geschmackvoll komponirt sind; als ein vollständiges und wissenschaftlich gründliches Werk will der Verfasser dasselbe nicht betrachtet wissen, aber das Gebotene ist klar und verständlich behandelt und genügt dem praktischen Bedürfnisse; das Werk kann als ein nützliches Handbuch empfohlen werden. Wer einen Nürnberger Trichter verlangt, wird allerdings auch hier nicht seine Rechnung finden. —n.

Reinhart, Vues pittoresques de l'Italie. 72 Tafeln Folio. Neue Ausgabe. Nürnberg, J. L. Lotzbeck.

Es ist ein charakteristischer Zug unserer Zeit, daß sie Sinn und Verständniß für alles wirklich Gute und Bedeutende besitzt, das zu irgend einer Zeit, von irgend einem Volke oder Manne geleistet worden ist. Während in frühern Jahrhunderten in der Kunst stets nur ein Stil als der allein richtige galt und kultivirt wurde, arbeiten unsere Künstler, durch das Studium der Kunstgeschichte geschult, jetzt eigentlich in allen historischen Stilarten, und die Kunstfreunde wissen die Kunst des klassischen Alterthums und des Rococo, die Kunst der Japaner und der Deutschen im Mittelalter zu schätzen und zu würdigen. Daher die vielen, zum Theil vortrefflichen und stets dankenswerthen Publikationen von älteren und neueren Kunstwerken verschiedenster Art, daher die neuen Auflagen älterer, jetzt selten gewordener Kunstbücher und Kunstblätter.

Zu den Publikationen der letzteren Art gehört auch das vorliegende große schöne Werk, 72 in Kupfer radirte Ansichten aus Italien, welche der treffliche Landschaftsmaler Joh. Christian Reinhart im Verein mit seinen Freunden A. C. Dies und Jakob Mechau Ende des vorigen Jahrhunderts (1792—98), auf Bestellung des Kunsthändlers Frauenholz in Nürnberg ausgeführt hat. Es sind große Ansichten aus Rom und Umgebung, dem Albaner- und Sabinergebirge, besonders Albano, Aricia, Castell Gandolfo, Nemi, Tivoli, Subiaco 2c., vorzugsweise Landschaften, aber auch Landschaften in Verbindung mit Architektur, Ruinen, in stilvoll klassischer Weise behandelt. Rom war damals bekanntlich noch viel schöner, viel malerischer als heute. Die Künstler haben in ihrer Begeisterung für die Gegenstände ihrer Umgebung, die Landschaften richtig verstanden, groß aufgefaßt und unter voller Beherrschung der schwierigen Technik trefflich ausgeführt.

Frauenholz zahlte für die Originalplatten fast 4000 Scudi, ein für jene Zeit sehr hoher Preis. Ein Exemplar des ganzen Werkes kostete damals 236 fl.; nach unseren Preisverhältnissen etwa 1000 Mark. Nach Auflösung der Frauenholz'schen Kunsthandlung lagen die Kupferplatten lange Zeit unbeachtet im Verborgenen, wurden kürzlich aber von der Verlagshandlung J. L. Lotzbeck billig erworben und, da sie vollkommen gut erhalten sind, für die vorliegende Ausgabe neu abgedruckt. In dieser neuen Ausgabe kostet das Werk nur 108 Mark und ist der alten doch vollkommen gleich. Die neuen Abdrücke mit breitem Rande, mit größter Sorgfalt hergestellt, stehen an Güte den alten wenigstens gleich, wenn sie sie nicht noch übertreffen. Titelblatt und Inhaltsverzeichniß sind den alten facsimile gedruckt, selbst mit Beibehaltung der Druckfehler (z. B. Charles statt Christian auf dem Titelblatt) und der Fehler gegen die Orthographie. R. B.

R. **Viola tricolor.** Es mögen drei Jahre verflossen sein, als der liebenswürdige Pocci seinen Freunden eine Anzahl von Aquarellen vorlegte, deren Anblick sofort ein unauslöschliches Gelächter hervorrief. Man war gewohnt, daß der Graf nur Eigenartiges brachte, nun aber hatte seine unerschöpfliche Laune etwas geschaffen, dem gegenüber der selige Ben Akiba sein bekanntes Wort hätte zurücknehmen müssen. Es waren die ersten Blätter der nun im Verlage von Ströfer & Kirchner in München und New-York erschienenen köstlichen „Viola tricolor in Bildern und Versen von Franz Grafen Pocci." — Dem scharfen Auge Pocci's war es nicht entgangen, daß einzelne Blüthen der jetzt mit Vorliebe kultivirten sogen. Stiefmütterchen (Viola tricolor) in einiger Entfernung eine entschiedene, wenn auch karikirte Aehnlichkeit mit menschlichen Gesichtern zeigen. Er klebte eine solche Blüthe auf ein Blatt Papier und zeichnete die Gestalt dazu, die dann auch kolorirt ward. Die Wirkung war eine so komische, daß Pocci den Versuch wiederholte, wobei ein Blumenbeet seines Gartens am Schlosse Ammerland am Starnbergersee reiche Ausbeute gab. In dieser Weise reihten sich rasch die lustigsten Gruppen aneinander, geistreiche Improvisationen aus allen Lebenssphären, deren Anblick mit den Blümchen als Gesichtern selbst dem ärgsten Hypochonder ein Lächeln abnöthigen muß. Die Farbendruckkopien erweisen sich im Allgemeinen als recht gut ausgeführt; es versteht sich aber wohl von selbst, daß das komische Element, das in den aufgeklebten Blumen liegt, hier nicht ganz so zu drastischer Wirkung kommen kann. Gleichwohl war der Farbendruck die einzige zur Wiedergabe des wahrhaft komischen Gedankens brauchbare Technik.

---

* **Mit den kunstgewerblichen Journalen** Deutschlands und Oesterreichs sind seit Anfang dieses Jahres mehrere beachtenswerthe Veränderungen vorgegangen. Das „Kunsthandwerk" von Bucher und Gnauth hat zu erscheinen aufgehört, was wir um der gediegenen Schönheit dieses Unternehmens willen und als trauriges Zeichen der Zeit doppelt bedauern. Teirich's „Blätter für Kunstgewerbe" haben in Prof. Storck einen neuen, altbewährten Herausgeber erhalten, der dem Prospekt im Januarhefte zufolge das Unternehmen ganz in dem bisherigen Geiste fortzuführen gedenkt. Wenn wir uns hierzu nur Glück wünschen können, so scheint uns dagegen die Umwandlung, welche mit dem dritten, ältesten kunstgewerblichen Journal Deutschlands vorgegangen ist, keine Verbesserung zu sein; wir meinen die neue Serie der Stuttgarter „Gewerbehalle". Schon die äußere Erscheinung, wenn auch etwas größer und eleganter als früher, hat wenig Empfehlendes. Ein Blatt, wie der Plafond auf Taf. 1, gehört der bedenklichsten Sorte modernsten Zopfs an. Aber weit wichtiger als diese Details erscheinen uns zwei Weglassungen, welche die ganze Physiognomie der Zeitschrift verändern, nämlich das Fehlen der großen Detailblätter und die Beschränkung des Textes auf ein einzelnes Erklärungsblatt. Wenn in Hinsicht auf den Text eine Veränderung vorgenommen werden sollte, so hätte dieselbe unseres Erachtens in einer Bereicherung, wenn auch nicht gerade in einer Vermehrung des Textinhalts bestehen müssen. Außer den werthvollen historischen und ästhetischen Abhandlungen, die in den älteren Jahrgängen der „Gewerbehalle" enthalten sind, hätten wir in der neuen Serie Mittheilungen über die wichtigsten Vorgänge im kunstgewerblichen Leben der Gegenwart, über Schulen, Ausstellungen, interessante Persönlichkeiten u. dergl. gewünscht, kurz einen Text, der

dem Künstler und Gewerbsmanne zu denken giebt und ihn über die Neuigkeiten in seinem Fache aufklärt. Mit bloßen Beischriften zu den Tafeln ist wenig genützt, und das fortgesetzte Publicieren alter und neuer „Muster", die dazu oft von recht zweifelhaftem Werthe sind, vermehrt nur die Zahl der confusen und gedankenlosen Nachbeter, an denen unsere kunstindustriellen Kreise wahrlich ohnehin reich genug sind. Wir wollten aus warmem Interesse für die Sache mit dieser kräftigen Mahnung an den verdienten und opfermuthigen Verleger nicht zurückhalten und hoffen, daß er unsere Worte beherzigen werde.

Vermischte Nachrichten.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** Die Sitzung vom 2. Januar eröffnete der Vorsitzende Herr Schöne mit Vorlegung eingegangener Schriften. 1) Preisschriften der fürstl. Jablonowski'schen Gesellschaft zu Leipzig, Bd. XIX und XX; 2) Korrespondenzblatt des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben, 1876, Nr. 11, und 3) Mittheilungen des deutschen archäologischen Instituts in Athen, Heft 3, mit den Aufsätzen von Kekulé über einen Apollokopf, von Köhler über zwei athenische Vertragsurkunden, von Curtius über die Atlasmetope von Olympia, von Julius über den Südflügel der Propyläen auf Grund der durch Abtragung des fränkischen Thurmes gewonnenen Ergebnisse, von Köhler und Weil mit Inschriften aus dem Peloponnes und den griechischen Inseln. Nachdem sodann Herr Schubring den Jahresbericht erstattet und bezüglich seiner Kassenverwaltung den Dank der Gesellschaft empfangen hatte, schritt man zur Vorstandswahl. Das Resultat einer kurzen Debatte war Wiederwahl des bisherigen Vorstandes durch Akklamation und Annahmeerklärung desselben durch Herrn Schöne. Hieran schloß sich die Wahl des Herrn Fr. Lippmann zum Mitgliede der Gesellschaft. Den ersten Vortrag hatte Seine Hoheit Bernhard, Erbprinz von Sachsen-Meiningen, übernommen. Hochderselbe behandelte in eingehender Weise die im vorigen Herbste von ihm unter Assistenz des Architekten Ziller aus Athen bewirkte topographische und architektonische Aufnahme der beiden befestigten Plätze Eleutherä und Aegosthenä. Beide Vesten wurden nach ihrer Lage, militärischen Bedeutung und fortifikatorischen Ausrüstung näher beschrieben und die heutige trotz aller Verwüstungen und Beraubungen noch immer höchst imposante Erscheinung durch die an Ort und Stelle gemachten Aufnahmezeichnungen genauer veranschaulicht. Der Vortragende erwies aus historischen wie technischen Gründen, daß die Entstehung der Befestigung von Eleutherä nicht früher als zur Zeit des Epaminondas anzusetzen sei, weil damals Athen zuerst einen bedenklichen Einbruch von dem plötzlich waffengewaltigen Theben zu befürchten hatte und hierzu einer möglichst sicheren Deckung des Kithäron-Passes bedurfte. Als Ausgangspunkt diente ein alter aus Polygonquadern erbauter Wartthurm, der wie ein „Lug in's Land" den Paß bis zu seinem Kamme beherrschte. In passendem, der Oertlichkeit sich anschließendem und hinreichenden Raum für die Besatzung gewährendem Abstande wurde die Ringmauer mit Wehrgang, vorspringenden Thürmen und zwei Thoren um die Warte gezogen, so daß die letztere als Bergfried, als letzter Stützpunkt eine neue Bedeutung gewann. Einen andern Charakter zeigt Aegosthenä (am heutigen Busen von Porto Germano); es ist befestigte Stadt und gliedert sich in eine Ober- und Unterstadt. Jene, 350 Meter vom Meere auf einem Felsplateau gelegen, ist der ältere Theil, von vorzüglichem Mauerwerk, welches den natürlichen Felskonturen auf das engste sich anschließt, umgeben. Der Grundriß ist vollkommen sicher zu verfolgen, doch ragen Mauern und Thürme nur noch auf der Ostfront über das Niveau des Hügels. Ein besonderes Interesse erweckt der Südostthurm, der bei einem ersten Besuche des Vortragenden (1. Mai 1873) tadellos bis auf den obersten Stein erhalten war und durch seine beiden Giebelmauern den sicheren Beweis liefert, daß nicht alle hellenischen Festungsthürme mit Zinnen gekrönt waren. Von der Akropolis zum Meere erstreckte sich in späterer Zeit die Unterstadt, wie überall umhergestreute Ziegelscherben und sonstige Baureste beweisen. Die an der Nordseite gezogene Schutzmauer hat Akropolis und Hafen verbunden, obschon jetzt Lücken vorhanden sind und der sichere Anschluß an die Burg nicht festzustellen war. Die zum Schutze der Stadt von Süden her nothwendige Schlußmauer ist nicht vorhanden und scheint niemals zur Ausführung gekommen zu sein. Darauf besprach Herr Adler auf Grund zahlreicher erläuternder Vorlagen welche die Gesellschaft der Theilnahme ihres Mitgliedes des kaiserl. deutschen Gesandten in Athen Herrn von Radowitz verdankte, die merkwürdigen Entdeckungen, welche Herr Schliemann in Mykenä gemacht hat. Nach genauer Orientirung auf dem Terrain erläuterte der Vortragende die örtliche Lage, ursprüngliche Struktur und spätere Benutzung der großen, in einem Kreisbau eingeschlossenen gemeinschaftlichen Grabstätte, welche sich in einer anfangs befremdenden, aber doch leicht erklärbaren Weise innerhalb des Zwingers — hinter dem Löwenthore — der Niederburg von Mykenä vorgefunden hat. Die von dem Legationssekretär Herrn v. Hirschfeld eingesandten Terrainocroquis wie andere Skizzen, darunter eine schöne Aquarelle des Hauptausgrabungsplatzes, boten hierfür erwünschtes wie genügendes Material. Aus den an das Kultusministerium zu Athen gelangten amtlichen Telegrammen wurde sodann das Inventar der wichtigsten aus jener Grabstätte gezogenen Gegenstände vorgelegt, welches, nach Materialien quantitativ geordnet, folgende absteigende Skala ergiebt: Gold, Bronze, Silber, Knochen, Alabaster, Stein, Terrakotta, Krystall, Holz, Blei und Bernstein. Da Gold als das weitaus überwiegende Material erscheint, wird die alte Bezeichnung: „das goldreiche Mykenai" schlagend bestätigt. Der Ansicht des Herrn Schliemann, daß die gefundenen Gräber als Gräber des Atriden-Hauses aufzufassen seien, konnte der Vortragende sich nicht anschließen. Alle bisher bekannt gewordenen Indicien, sowie eine bauanalytische Recension der gesammten Bauanlage (von der Hochburg bis zur Vorterrasse mit den Thesauren reichend), welche die successive Entstehung der einzelnen Bautheile klar legt, drängten vielmehr zu dem Schlusse hin, daß durch Hrn. Schliemann's hochanzuerkennenden Forschungstrieb wie seltene Ausdauer die Grabstätte einer älteren, dem Atriden-Hause vorangegangenen, Dynastie entdeckt worden sei. Als eine ganz besonders werthvolle, wenn auch weniger in die Augen springende Entdeckung wurde die Nachweisung einer kyklopischen Wasserleitung bezeichnet, welche die Hochburg unterirdisch mit Wasser aus einer ½ Meile entfernten Quelle versah. Schließlich wurde der Zusammenhang der Thesauren-Struktur mit westasiatischen Backsteinbauten und die lange Fortexistenz dieser Raumgestaltung durch das Mittelmeer bis in unsere Tage hinein (als Pagliaren in der Provinz Bari) nachgewiesen und durch entsprechende Zeichnungen veranschaulicht. — Beide Vorträge werden in geeigneter Form in der archäologischen Zeitung erscheinen.

Stenochromie. Es liegen uns Proben eines neuen Farbendruckverfahrens vor, welches von seinem Erfinder, Otto Radde in Hamburg, Stenochromie genannt wird. Das Princip, auf welchem dieses Verfahren beruht, ist nicht neu, aber seine praktische Anwendung hatte bisher nie zu genügenden Ergebnissen geführt. Schon längere Zeit hat die große Bedeutung, welche der Farbendruck im Handel gewonnen hat, den Erfindungsgeist angeregt, um einen kürzeren Weg zur Herstellung farbiger Reproduktionen zu finden, als ihn die Chromolithographie mit ihren oft zu 30 und 40 aufeinander zu druckenden Platten gewährt. Und es scheint in der That, als ob es Radde gelungen ist, das Problem zu lösen. An Stelle des Hintereinander ist das Nebeneinander der Farben in derselben Weise, wie sie das Gemälde giebt, getreten; die Abdrücke werden nämlich von einem Farbenmosaik genommen, welches mit jedem Abdruck sein Volumen verringert, bis es gänzlich aufgezehrt ist. Von dem Verfahren geben die Times vom 8. Dec. 1876 die nachfolgende Beschreibung: Die Farbe befindet sich in einem flüssigen Zustande, hat jedoch die Eigenthümlichkeit, daß sie außerordentlich schnell erhärtet. Man bildet aus Metallstücken kleine Zellen, die auf eine Steinplatte aufrecht gestellt werden und füllt sie mit Farbe. Sobald diese erhärtet ist, werden die Metallstücke fortgenommen und die kleinen festen Farbenmassen nach den gewünschten Umrissen beschnitten. Die nächste Farbe wird auf gleiche Weise angefügt, dann die folgende und so fort, bis das Bild Stück für Stück hergestellt ist. Das Beschneiden wird durch ein Messer bewirkt, welches vertikal so in einem Rahmen befestigt ist, daß es

seitwärts in jeder Richtung bewegt werden kann, seine Schnitte jedoch stets vollkommen vertikal sind. Vom dem auf diese Weise hergestellten Mosaikblock wird das Bild auf einer Presse gedruckt, welche der lithographischen Presse ähnlich ist. Zur Vollendung der Abdrücke ist es nöthig, die Umrisse mit einer zweiten Platte aufzudrucken, und, um die Lasuren anzubringen, wird auch wohl noch ein zweiter und dritter Ueberdruck angewendet. — Soweit die Beschreibung, die freilich nicht ausreicht, um sich ein genaues Bild von der Procedur zu machen, deren Proben zweifellos darthun, daß auf diese Weise eine ganze Auflage bis zu einem gewissen Grade getreuer Kopien — vorläufig wenigstens von Landschaftsgemälden — gewonnen werden kann. Ob es möglich sein wird, Figurenbilder, namentlich Fleischtöne mit ihren zarten Uebergängen auf diese Weise in einigermaßen befriedigender Weise herzustellen, möchten wir vorläufig bezweifeln. Was uns vorliegt, sind Imitationen von Aquarellen des englischen Malers Huttula, die die Reiseerlebnisse des Prinzen von Wales in Indien zum Gegenstande haben und eines Aquarells von Wilberg aus dem bei A. Duncker in Berlin erscheinenden Prachtwerk: „Potsdam und seine Umgebungen". Außerdem die Reproduktion eines sehr düster gestimmten Oelgemäldes von Mielbye, „Die Rhede von Konstantinopel" bei Sonnenuntergang. Der Augenschein ergiebt, wie es auch nicht anders sein kann, daß der Grunddruck gewissermaßen die Untermalung mit vollständiger Ausprägung der Lokalfarben und breiteren Schattentöne bildet, während Lichter und Drucker sowie Kontouren und Lasurtöne hinterher aufgedruckt sind. Da ein Vergleich der Reproduktionen mit den Originalen nicht möglich, kann unser Urtheil über die Leistung immer nur ein relatives sein, das wir dahin zusarmenfassen: die Radde'sche Erfindung liefert schneller und daher auch billiger was der bisherige Farbendruck zu liefern vermochte, ohne, wenigstens im Landschaftsfache, in der Qualität der Leistung hinter diesem zurückzubleiben. Noch sei bemerkt, daß die ersten Erzeugnisse dieser Kunsttechnik aus der Anstalt von Mühlmeister, Johler & Brauns in Hamburg hervorgegangen sind. Sn.

Der Bau des Breslauer Museums wächst seiner Vollendung entgegen. Noch ehe er dieselbe erreicht hat, soll auf Wunsch der Provinzialstände das Amt eines Direktors dieses Museums besetzt sein, welcher aus dem für solche Zwecke bewilligten reichen Fonds die Ankäufe von Kunstwerken, alten und neuen, für die Sammlungen zu bewerkstelligen hat. Es ist für diesen, auf Lebenszeit zu vergebenden ehrenvollen Posten ein Jahrgehalt von 8000 Mark ausgesetzt, und man sucht nach dafür geeigneten Männern in Deutschland. Gleichzeitig mit der Vollendung des Museums gewinnt die Idee einer höheren Kunstschule in Breslau und der damit im Zusammenhange zu errichtenden Meisterateliers daselbst immer festere Gestalt. Man ist darauf bedacht gewesen, die Stellung der für diese zu gewinnenden Künstler so lockend wie möglich zu machen. Breslau bietet einem Bildhauer und drei Meistern der Malerei freie Ateliers und ein Jahrgehalt von 6000 Mark für jeden, wobei ausdrücklich von jeder Zumuthung einer Verpflichtung zur Ertheilung des künstlerischen Unterrichts abgesehen ist. Sie empfangen Gehalt und Atelier nur als Aequivalent dafür, daß sie überhaupt dort sein wollen. Wenn die Regierung sie später bei der von ihr verheißenen Kunstschule als Professoren zu beschäftigen und anzustellen wünscht, so hat sie mit ihnen sich über die besonderen Bedingungen, Gehaltfragen 2c. erst zu einigen. (Köln. Ztg.)

Professor Engelhard in Hannover hat eine Marmorstatue der Kurfürstin Sophie ausgeführt; dieselbe wurde nach Herrenhausen geschafft. Das Werk stellt die Fürstin, die Freundin Leibnizen's, in doppelter Lebensgröße dar, in der Blüthe des Frauenalters, sitzend, die eine Hand im Schooße ruhend, während die andere ein halb geöffnetes Buch hält. Der Stuhl, auf welchem die Fürstin sitzt, ist dem Original nachgebildet, dessen sich dieselbe stets bediente und welcher, mit reichem Schnitzwerk aus Ebenholz verziert, sich noch heute unter der Bezeichnung „der Spinnstuhl der großen Kurfürstin" in Herrenhausen befindet. Die Statue wird in dem Tempel, welcher im Park von Herrenhausen an jener Stelle errichtet ist, wo die Kurfürstin am 8. Juli 1714 vom Schlage getroffen starb, zur Ausstellung gelangen. (Dr. J.)

Restauration des Doms in Rheims. Die französische Kammer hat zur Restauration der Kathedrale von Rheims zwei Millionen Francs bewilligt.

Vom Kunstmarkt.

Rudolph Lepke's Auktion der Gemälde-Galerie des Herrn Adolph v. Liebermann

am 19. und 20. Dember 1876 zu Berlin.

Auszug aus der Preisliste.

Nr.	Gegenstand.	Preis M.	Pf.
7	Menzel, Bärtiger Kopf	1545	—
9	O. Achenbach, Golf von Neapel	1185	—
11	F. Meyerheim, Das Trio	1215	—
12	Berninger, Nachtfest in Venedig	1815	—
13	Kröner, Landschaft mit Hirschen	1665	—
14	Leu, Königssee	4500	—
15	Richter, Egypterin	6150	—
16	Munthe, Mondschein-Landschaft	2130	—
17	A. F. Werner, Beim Frühstück	2700	—
18	Gierymski, Abendunterhaltung	1830	—
19	E. Hildebrandt, Küste von Madeira	2115	—
20	Makart, Die Jagd	1365	—
21	Meyer von Bremen, Am Briefkasten	1515	—
23	Berninger, Ansicht von London	3000	—
24	Geertz, Die Verurtheilung	13,545	—
25	A. Achenbach, Wasserfall	7515	—
26	Fay, Neapolitanische Weinernte	2700	—
27	Webb, Nachlaß-Versteigerung	2700	—
28	Schneider, Florentinisches Gastmahl	6000	—
29	Piloty, Besuch bei der Pflegemutter	1230	—
30	C. Becker, Carl V. in Tizian's Atelier	9000	—
31	E. Meyerheim, Familienscene	1530	—
32	Hoguet, Stillleben	1245	—
33	Menzel, Gerichtsscene	2700	—
34	Feddersen, Polnischer Markt	1065	—
35	Brendel, Heimkehrende Schaafheerde	3090	—
37	Mayer, Inneres einer Kirche	1500	—
38	Schmidt, Landschaft	1500	—
39	Michael, Gesungenes Hochamt in d. Kirche	3480	—
40	Gentz, Nillandschaft	8730	—
41	Munthe, Landschaft	2730	—
42	Seitz, Rizzio's Ermordung	5400	—
43	Michael, Unterricht	1200	—
45	Böcklin, Eigenbildniß	1200	—
46	Gentz, Märchenerzähler	8100	—
47	Munkacy, Unterhaltung am Heerde	3600	—
48	Thoren, Auf der Puszta	2400	—
49	Ribarz, Abend in Südtyrol	1350	—
50	Lutteroth, Landschaft mit Staffage	1140	—
51	A. Achenbach, Ostende	14,700	—
53	Michael, Im Kloster-Atelier	1455	—
54	Böcklin, Ueberfall von Seeräubern	5865	—
58	Grützner, Die Weinprobe	1815	—
59	Braun, Aus dem deutsch-französ. Kriege	1965	—
60	A. v. Werner, Irregang	1770	—
62	Hoguet, Ansicht von Paris	7515	—
63	P. Meyerheim, Landschaft mit Mühle	1215	—
64	Voltz, Rinder im Wasser	4230	—
65	Braith, Viehstück	1830	—
66	Fröschl, Ehelicher Zwist	1710	—
67	Grob, Inneres des Domes zu Chur	1215	—
68	Lindenschmitt, Die Neugierige	1020	—
69	Waldmüller, Bettler vor der Hausthür	2370	—
74	Wisniewski, Besuch der Gutsherrin im Dorfe	1200	—
75	Henneberg, Des Mädchens Traum	5130	—
76	A. F. Werner, Wäscherinnen in Antibes	1680	—
77	Camphausen, Die Besieger Frankreichs	2985	—

Zeitschriften.

Kunst und Gewerbe. No. 7. 8.
Die k. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft in Dresden; deutsches Gewerbemuseum in Berlin.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. No. 137.
Kunstgewerbeschule und chemisch-technische Versuchsanstalt. — Georg Tinworth.

Gazette des Beaux-Arts. Lief. 236.
Les fouilles d'Olympie, von O. Rayet. (Mit Abbild.) — Les collections d'amateurs à Paris. La collection de M. H. de Greffuhle, von Ch. Gueullette. (Mit Abbild.) — Journal du voyage de Chevalier Bernin en France. Par M. de Chantelou. (Mit Abbild.) — Post-scriptum aux Juste.

L'Art. No. 110.
Les maîtres anciens à la Royal Academy de Londres, von J. C. Carr. — Un tableau de Hugo van der Goes.

Journal des Beaux-Arts. No. 2.
Le monument de Wiertz. — Le musée des Tuileries, von H. Jouin. — Venise, son histoire, art etc., von Ch. Yriarte.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XII. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

22. Februar



Nr. 20.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1877.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Donnerstag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Restauration der Stiftskirche in Gelnhausen.

Ueber diese wichtige Angelegenheit, welche eine der schönsten Kirchen der Maingegenden, eine der interessantesten in Deutschland und eine Stadt betrifft, die als Residenzstadt der großen Hohenstaufenkaiser, deren Palatium sie noch heute bewahrt, allen Deutschen nahe liegt, veröffentlicht die „Darmstädter Zeitung" das nachstehende Gutachten, welches wegen der Principien für Restauration, die es erörtert, allgemeine Beachtung verdient. Dasselbe, in Briefform nach Gelnhausen erstattet, lautet:

Mainz, 10. Januar 1877.

Hochverehrter Herr!

Durch Ihre freundliche Einladung wurde mir Gelegenheit geboten, von dem an der dortigen Stiftskirche begonnenen Restaurationswerke, sowie von den darauf bezüglichen Plänen Kenntniß zu nehmen und mündlich über die einzelnen Punkte Ihnen meine Anschauungen darzulegen. Bei der Wichtigkeit der Sache scheint es mir jedoch angemessen, die von mir vertretenen Gesichtspunkte schriftlich zu wiederholen, um so mehr als ich dadurch Gelegenheit finde, zur näheren Begründung Beispiele und Autoritäten heranzuziehen, deren Gewicht von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist. Endlich ermöglicht eine schriftliche Ausführung auch deren Mittheilung an andere Interessenten oder auch an maßgebende Persönlichkeiten, und da ich mich bemühe, nur sachliche Gründe hier einzuführen, so darf ich vielleicht nicht ohne Hoffnung sein, daß die von mir vertretenen Ansichten zum Nutzen der Sache weitere Anerkennung finden.

In erster Linie möchte ich der Thurmfrage einige Worte widmen.

Als Freund des Historisch-Gewordenen ließ ich mir viele Jahre mit Unzähligen den gekrümmten Thurm unter der Voraussetzung gefallen, daß demselben absichtlich eine so abenteuerliche Gestalt gegeben worden, und daß er somit der Ausdruck eines tollen Handwerkerschwankes sei. Wie sehr die widersinnige und der monumentalen Wirkung des herrlichen Bauwerks schnurstracks zuwiderlaufende Form des südlichen Thurmhelmes das natürliche Gefühl und den Schönheitssinn beleidigen mochte, so konnte man dennoch den Zustand dulden um der überschlagenden Kraft und Waghalsigkeit willen, welche man darin zu erblicken gewohnt war. Daß man den Thurm mit seinen verzwickten Drehungen anstaunte und darin das Wahrzeichen der Stadt erkannte, darf nicht befremden; die Neigung für das Seltene, für die Ausnahme und das Ungeheuerliche macht ja jedes und selbst das häßlichste Naturspiel anstaunen, darum gewann auch diese architektonische Mißgeburt von Geschlecht zu Geschlecht Freunde und sogar Bewunderer.

Indessen sollte auch hier die Wissenschaft über den Volksglauben obsiegen. Die gewissenhafte Prüfung des Thurmes zeigte die Erscheinung in einem ganz anderen Lichte, als man bislang ziemlich allgemein annahm. Unwiderleglich ist nunmehr dargethan und aus der Anschauung wie aus den Aufnahmen ersichtlich, daß der Thurm keineswegs ursprünglich in seiner jetzigen Gestalt geplant und gekrümmt ausgeführt worden, sondern daß er in Folge ungenügender Verbindung und mangelhafter Kon-

struktion an zwei Stellen, gleich unten über dem Fuß und in seinem oberen Drittheil, schadhaft geworden, daß die Sparren theils losgelöst, theils gebrochen, daß die Verbindungen verschoben und wirkungslos geworden sind und in Folge dessen der Thurm sich geneigt hat, durch die Wirkung widerstrebender Kräfte aber einseitig gehalten ward und aus diesem Grunde auch in seinem oberen Theile einen Bruch erfahren hat. Viele Geschlechter haben nacheinander, stets aber unzureichend, den Zustand des Thurmes zu sichern gesucht; es geschah in der irrationellsten Weise, so daß die in dem Helm nacheinander aufgehäuften Holzmassen weder dem Uebelstande abhelfen, noch auch einer möglichen Gefahr vorbeugen konnten. Die Schadhaftigkeit des Dachwerkes legte nun die Pflicht auf, an die Sache heranzutreten; das Ergebniß der Untersuchung ist völlige Baugefährlichkeit, und damit muß das Urtheil des Thurmes als entschieden betrachtet werden. Daß man niemals dafür stimmen kann, bei der bevorstehenden Erneuerung des Helmes auf die alte Form wieder zurückzugreifen, ist aus den vorhererwähnten Gründen selbstverständlich. Im Gegentheil muß es als die Beseitigung eines lächerlichen und gefährlichen Mißstandes mit Befriedigung aufgenommen werden, wenn der neue Helm in normaler Weise hoffentlich recht bald aufgesetzt wird.

In gleicher Weise kann es nur erfreulich sein zu vernehmen, daß die ziemlich beträchtliche Neigung des Helmes über dem Vierungsthurme ebenfalls berichtigt werden soll. Sind einmal diese den Bau wahrhaft entstellenden Mißstände beseitigt, so werden Einheimische wie Fremde, Kenner wie Nichtkenner erst ungestört sich des herrlichen Anblickes freuen können, welchen die malerische Baugruppe bietet, und kein Vernünftiger wird den Verlust der einstigen Burleske, der wie trunken ineinander sinkenden Helmspitzen beklagen.

Zu den Veränderungen und Herstellungen am Kirchengebäude selbst übergehend, bedaure ich, daß die Frage bezüglich der Emporen in den Seitenschiffen durch Entfernung derselben bereits eine Lösung erfahren hat die nach meiner Ueberzeugung in einer solchen Ausdehnung nicht so unbedingt hätte Platz greifen dürfen. Die Emporen stehen nämlich, wie nicht zweifelhaft sein kann, mit dem im Jahre 1446 inschriftlich vollendeten Erhöhungsbau der Seitenschiffe in organischem Zusammenhang: ein Theil war für den anderen und mit Rücksicht auf den anderen geschaffen, so daß weder Empore noch Außenbau ohne förmliche Verstümmelung der ganzen Anlage konnte beseitigt werden. Ich nehme alsbald und ausdrücklich jene geschmacklosen Zuthaten aus, welche in der Zopfzeit der alten Bühnenanlage waren zugefügt worden. Die Bühnen selbst aber waren, wie die Reste der durchbrochenen Brüstung und die geschnittenen Ständer und Pfosten beweisen, noch im Wesentlichen und in vielen Theilen sogar unversehrt erhalten. Nun gehörte aber eine solche Anlage zu den seltensten und merkwürdigsten Fällen, so daß es schwer sein dürfte, aus der gothischen Zeit mehrere Beispiele solcher Holzbühnen aufzuführen. Faßt man vollends die Lösung des vorliegenden Falles in Verbindung mit der reizenden Fensteranlage an der Gelnhäuser Kirche in's Auge, so verdiente die Anordnung der Bühnen unter konstruktivem und archäologischem Gesichtspunkte hervorragendes Interesse, und ihre Erhaltung war, ich scheue mich nicht des Ausspruches, durchaus geboten. Ihre Beseitigung liegt indeß bereits als bedauerliche Thatsache vor, und ich kann mich der Erwägung nicht verschließen, daß man diesen Schritt um so gewisser beklagen wird, weil man sich nunmehr zu weiteren Maßnahmen wird gedrängt sehen, die von dem Vorwurfe einer wiederholten Vergewaltigung eines historischen Baudenkmales schwer dürften zu reinigen sein. Ich rechne dahin zunächst die in Aussicht genommene Vermauerung der unteren, allerdings unregelmäßig vertheilten Fenster der romanischen wie gothischen Zeit, ferner die Beseitigung der schönen Maßwerkrose über dem großen Fenster an dem Nordwestende der Kirche. Den schwersten Mißstand aber muß ich darin finden, daß das Aeußere stets eine zweigeschossige Anlage erwarten läßt, während dies thatsächlich nicht mehr der Fall ist; denn auch selbst nach Vermauerung der unteren Fensterreihe wird die hohe Lage der gothischen Maßwerkfenster nothwendig zu dieser Annahme führen. Es ist eine dem auch auf dem Gebiete der Architektur ewig geltenden Gesetze der **Wahrheit** zuwiderlaufende Thatsache geschaffen, die dem Geiste unserer großen vaterländischen Kunstweise durchaus fremd ist. Da eine Beseitigung der höchst malerischen gothischen Fensterreihe und der reichen Maßwerkfenster an der Westseite um eines übel angebrachten Purismus willen durchaus unzuläßig gewesen wäre, so mußten die Bühnen nach ihren inneren und äußeren Bedingungen erhalten und entsprechend hergestellt werden. Das war der gewiesene und sichere Weg, auf welchem Schwierigkeiten und Nachtheile, wie sie nothwendig jetzt folgen werden, sich nie ergeben hätten.

Während nun hier die Entscheidung bereits gefällt ist, schwebt eine andere Frage, die eine der kostbarsten Eigenthümlichkeiten der Gelnhäuser Kirche berührt: den Lettner.

Einerseits gehen die genehmigten Pläne von einer Belassung des Lettners aus und sehen nur einen baldachinartigen Predigtstuhl auf demselben vor; andererseits ist dagegen der Gedanke angeregt worden, den Lettner zu beseitigen und ihn als Unterbau der Orgel am Westende des Mittelschiffes zu verwenden. Ich erkenne in dieser Absicht gern an, daß man das schmuck-

reiche Baustück nicht zerstören, sondern innerhalb der Kirche erhalten möchte; dagegen kann ich nicht verhehlen, daß der Plan an sich unzulässig ist, die Ausführung aber kostspielig und gefährlich und das Ergebniß unbefriedigend und zweckwidrig sein würde. Ich berühre nur Bekanntes, wenn ich zur Geschichte des Lettners bemerke, daß er in sich die Zwecke der Chorschranke mit einer Gesangbühne vereinigte, wo einzelne Theile der Liturgie bei feierlichen Gelegenheiten gesungen wurden. Unter dem Lettner war der sog. Kreuz= oder Laienaltar errichtet, der besonders dem Gottesdienste der Gemeinde gewidmet war. (Vergl. Otte, Kunst=Archäologie, 4. Aufl., S. 39, § 40; — Ungewitter, Lehrbuch der gothischen Konstruktionen, S. 624. Besonders wichtig A. Welby Pugin, A Treatise on Chancel Screens and Rood Lofts, London 1851.) Der Lettner zu Gelnhausen gehört zu den ältesten und vorzüglichsten Beispielen, die eben nur in geringer Zahl auf uns gekommen sind; außer Friedberg, Maulbronn, Naumburg dürfte in die Frühzeit des Mittelalters nur noch der Lettner zu Gelnhausen zu zählen sein. Die bauliche Anlage, die treffliche Durchführung seiner Einzelheiten und namentlich der bildnerische Schmuck sichern ihm eine ganz vorzügliche Stelle, so daß der Lettner in der That eine der anziehendsten Eigenthümlichkeiten der dortigen Kirche bildet und in seiner Wirkung einen unübertrefflichen Reiz ausübt. Mit Recht wird er daher von Ungewitter (a. a. O. S. 625) als mustergiltige Anlage behandelt. Gerade die eigenthümliche und doch so verständige Ausbildung des baulichen Theiles sammt dem Altar, die in der Mitte sich öffnende Bildschnitzerei über demselben, die tüchtig geschmiedeten Gitterthüren und das mächtige, ergreifend wirkende Triumphkreuz verlieh dem Ganzen einen besonderen Werth und hohe künstlerische Wirkung. Gewiß muß es als glückliche Fügung betrachtet werden, daß durch die Stürme der Jahrhunderte hindurch und trotz der wechselnden religiösen Anschauungen dieses herrliche Erbstück alter Zeit sich in seiner Vollständigkeit erhalten hat. Wie die Bewahrung der übrigen liturgischen Kunstwerke und Geräthe legte auch der Lettner fortwährend Zeugniß für den pietätvollen, sorglich auf die Erhaltung des Bestehenden gerichteten Sinn der dortigen Bevölkerung und der kirchlichen Vorsteher und Pfleger ab. Gab es doch Zeiten, wo man anderwärts in der gleichgiltigsten Weise über das Schicksal solcher Denkmäler entschied und den berechtigten Tadel nachkommender Geschlechter von besserer Einsicht auf sich lud. Heute liegen zum Glück die Dinge anders, und bis in die fernsten Kreise ist die Erkenntniß verbreitet, daß die Schonung und Hütung der Denkmale der Vorzeit, seien sie bürgerlicher oder religiöser Art, eine heilige Pflicht des Einzelnen wie der Gesammtheit sei. An diese Erkenntniß richte ich denn auch meine Berufung zum Schutze und zur Erhaltung des Lettners an seiner dermaligen Stelle.

Ob das Bedürfniß nach Erweiterung des Raumes für die Kirchgänger vorhanden, vermag ich nicht zu beurtheilen; ist es der Fall, so war die Entfernung der Galerien auch unter diesem Gesichtspunkte ein Mißgriff. Selbst dieser Umstand könnte aber nicht die Berechtigung zu einem weiteren Verstoß abgeben, wie es sicher die Beseitigung des Lettners wäre. Dann aber würde auch nur ein sehr geringer Raumgewinn daraus sich ergeben, und ein für die Zwecke des protestantischen Gottesdienstes, dessen Schwerpunkt in der Predigt liegt, ungeeignete Raumvertheilung die Folge sein. Die gottesdienstlichen Bedürfnisse vertrugen sich Jahrhunderte lang ganz wohl mit dem Lettner, so daß aus diesem Gesichtspunkte eine Aenderung mit Erfolg kaum sich wird erweisen lassen.

Dagegen wird ein anderer Gesichtspunkt geltend gemacht, der einer Anschauung entnommen ist, welche ausschließlich unserer Zeit eignet und mit den Anschauungen der Vergangenheit im schneidenden Widerspruch steht; es ist das Verlangen nach einer vollständigen Uebersichtlichkeit des ganzen Kirchenraumes, um dessen willen man auch hier vorwiegend die Beseitigung des Lettners erstrebt. Nun ist vor Allem zu bemerken, daß unsere durch viele Jahrhunderte geheiligte Ueberlieferung in dem Bau der Kirchen keineswegs diese Anschauung ihren Plänen zu Grunde legt, sondern den mehrgetheilten Raum der Schiffe mit der symbolischen Kreuzform des Ganzen in Verbindung bringt. Was nun in weiterer Linie die Auffassung betrifft, daß durch Oeffnung aller Räume und hier des Chores eine erhöhte ästhetische Wirkung sich ergebe, so ist dies nur theilweise richtig und wird erfahrungsmäßig nach dem Urtheile aller Sachkenner sogar aufgewogen durch den Reiz, welchen eine Schranke, wie es im vorliegenden Falle der Lettner ist, hervorbringt, indem sie malerische Durchblicke gestattet, den Zauber des ehrwürdigen und Geheimnißvollen über den dahinter liegenden Raum verbreitet und zudem dem Beschauer vermöge der eigenen Schönheit Befriedigung gewährt. Ich kann mich nur darauf berufen, daß seit Pugin, der hochbegabte Erneuerer der nationalen Bauweise in England, in dem erwähnten Werke die Geschichte, sowie die Bedeutung des Lettners in so durchschlagender Weise erörtert hat, die Erhaltung der noch vorhandenen Beispiele zu einer heiligen Pflicht geworden ist. Mit Recht kann daher Dr. Aug. Reichensperger in seinem eben erschienenen Lebensbilde Pugin's bezüglich der Beseitigung des Lettners im Dom zu Münster sagen: Gewiß wäre die nicht genug zu beklagende, lediglich der vom Publikum gewünschten freieren Aussicht auf den Hochaltar zulieb stattgefundene Zerstörung dieses, dem Vandalismus der Wiedertäufer wie durch

ein halbes Wunder entgangenen Kunstdenkmals unterblieben, wenn die Betreiber derselben sich zuvor mit der Abhandlung Pugin's bekannt gemacht hätten.

Endlich dürfte die Beifügung nicht überflüssig sein, daß eine Reihe protestantischer Kirchen die alten Lettner und Chorschranken bewahrt hat, und diese Anordnung sich mit den liturgischen Bedürfnissen keineswegs im Widerspruch befindet. Ich nenne beispielsweise in Deutschland, außer den oben bereits erwähnten Friedberg, Naumburg und Maulbronn, hier noch Lübeck (Dom, St. Katharina, das Hospital und St. Jakob), Braunschweig (Dom), Bremen, Marburg, Halberstadt, Ulm u. s. w., in Holland: Haarlem, Amsterdam (Nieuwekerk), Enkhuizen, Weesp, Bolsvaart, Oosterend u. a., in England: Westminster, Ely, Cambridge (King's), Lincoln, Worcester u. s. w.

Der Umstand, daß der Lettner erst nach Vollendung der Vierung in Gelnhausen eingebaut worden, beweist gar nichts gegen meine Ausführung; sicher war von jeher ein Abschluß an dieser Stelle, und wurde er auch vielleicht 50 Jahre später erst so monumental ausgebildet, so hat er nicht weniger Werth oder Berechtigung, als wenn er gleichzeitig wäre.

Ich komme zu der Schwierigkeit der Transferirung und kann mich nur auf die übereinstimmende Erfahrung berufen, daß es eine mühevolle, kostspielige und gewagte Unternehmung wäre. Ueberdies ist es mir nicht sicher, daß man mit dem Raum ausreichen würde, und wahrscheinlich müßten die prächtigen Skulpturen an den seitlichen Abschlüssen ganz in dunkle Ecken gedrückt werden, wenn sie nach dem Westende wandern sollten. Auch müßte die hübsche Treppenanlage geopfert werden. Zudem verträgt es sich mit dem der ganzen Anlage innewohnenden Gedanken schlecht, sie ohne Weiteres zu versetzen und zur Orgelbühne zu machen. Der bildliche Schmuck des Lettner bezeichnet seinen Zusammenhang mit dem Gedanken an den erlösenden Opfertod Christi; das große Chorkreuz steht zu dem Lettner und seinen Skulpturen in symbolischem Zusammenhang, zugleich ist die Verbindung der Lettner-Skulpturen mit dem Chore, dem Platze des Opfers und der Sakramentspendung von tiefem Sinn. Die Darstellung der Seligen und der Verworfenen in ihrem Eingang in den Himmel und in den Ort der Pein ist der bildliche Ausdruck des Schicksals jener, welche die Erlösungsgnade sich angeeignet und jener, die ihr widerstrebt haben. Es hieße aber den Sinn der ganzen Darstellung aus jedem Zusammenhang reißen, wollte man den Lettner mit seinem Bildwerke zum Unterbau der Orgel bestimmen. Ich habe nicht nöthig ein solches Verfahren näher zu kennzeichnen; hieße es doch die Absicht der Schöpfer jenes kunstreichen Einbaues gänzlich mißkennen und ihr geradezu Gewalt anthun. Ich glaube darum auch nicht fehl zu schließen, wenn ich mich der sicheren Erwartung hingebe, daß nach einer unbefangenen, allseitigen und ernsten Erwägung des ganzen Sachverhalts von jedem Gedanken an eine Veränderung und Beseitigung des Lettners Abstand genommen werde.

Noch ein Wort erübrigt jedoch dem Vorschlage, auf der Höhe des Lettners einen Predigtstuhl anzulegen. Einmal spricht die liturgische und archäologische Tradition dagegen; dann aber dürfte es in akustischer Hinsicht eine sehr wenig geeignete Stelle sein, so daß viel besser an dem Platze der alten Kanzel festgehalten wird.

Die unveränderte Beibehaltung des Lettners sichert dem Chorraume mit seinem herrlichen Gestühle und dem Altare einen besonders ehrwürdigen Charakter. Gerade bei den veränderten Kulturverhältnissen empfiehlt es sich doppelt, für jene nicht mehr im Gebrauche befindlichen Geräthe, Bilder und älteren Mobiliarstücke einen Raum zu bewahren, wo dieselben einigermaßen geschützt und gesichert sind. Das bot der Chor bisher, und gelingt es, die alten Wandgemälde theilweise zu bewahren oder sie zu erneuern, so kann es nicht fehlen, daß dem Chor der dortigen Kirche der merkwürdige und ansprechende Eindruck gewahrt bleibt, der ihn bisher schon so vortheilhaft auszeichnete.

Was auch die bestgemeinte Veränderung erzielt, ist sehr zweifelhaft, und darum ist hier die treueste Bewahrung des Alten auch die sicherste Bürgschaft für eine echte, wohlthuende Wirkung. So behandelt, würde der Chor ein kirchliches und zugleich ein kunstalterthümliches Heiligthum sein, das der Bevölkerung nahe, durch die Verbindung mit den religiösen Anschauungen doppelt werthvoll und ehrwürdig sein würde; es wären die Kunstgegenstände einerseits geschützt, anderseits aber der Bevölkerung nahe genug, damit der Sinn leicht Anregung und Erhebung daraus empfangen könnte. So würde der Zweck des Heiligen, mit dem Alterthümlichen verbunden, nützlich für unser Geschlecht und für kommende Zeiten wirken.

Es sei mir gestattet, auch noch darauf hinzuweisen, wie wichtig es ist, auch solche Denkmale gebührend zu berücksichtigen, welche vielleicht nicht die höchste Kunstleistung vergangener Zeiten darstellen, aber dennoch für die Ortsgeschichte oder für das Kunsthandwerk von Belang sind. Ich rechne dahin vor Allem jenes dem Ende des 16. Jahrhunderts entstammende Doppeldenkmal im südlichen Kreuzarm. Da es versetzt werden soll, so möchte ich mich für Belassung aussprechen; es ist für jene Stelle bestimmt und befindet sich gewiß ganz in der Nähe der Grabstätte der Stifter, so daß es einen Theil seines Werthes einbüßt, wenn es an eine andere Stelle übertragen wird. Die so gut erhaltene Bemalung macht eine schonende Behandlung doppelt nöthig. Die Aufmerksamkeit, welche die Denkmale der Renaissance in unseren Tagen gefunden haben, macht es zur Pflicht,

diesem bedeutendsten Werke, welches die dortige Kirche aus jener Zeit besitzt, ganz besondere Beachtung und Schonung zuzuwenden. Auch möchte ich der mit Holzeinlagen versehenen hübschen Kanzel (17. Jahrh.) und den kleinen gemalten Gedächtnißtafeln das Wort reden, die von Geschlechtern der Stadt und Gegend uns noch Kunde geben; möchten sie nach der Absicht der Stifter als Zeichen ihres religiösen Sinnes und als redende Zeugen für die Kunstübung des dortigen Kreises wieder aufgehängt und bewahrt werden. Sie trugen nicht wenig dazu bei, dem Raum der Kirche den Stempel einer reichen Vergangenheit aufzuprägen.

Noch wäre gar mancher Punkt hier in Betracht zu ziehen, die Orgel, Fenster, Wandgemälde, die beabsichtigte Auffüllung und Erhöhung des Bodens der Sakristei, die Behandlung der Decken und Gewölbe; allein ich muß einstweilen mich auf das Gesagte beschränken. Ich kann nur wünschen, daß die Bemerkungen, die ich als Fernstehender lediglich mit Rücksicht auf die Sache und in rein sachlicher Begründung hier niedergelegt habe, zum Nutzen und Frommen des Restaurationswerkes ausschlagen möchten.

Friedrich Schneider.

Korrespondenz.

Frankfurt a/M., im Februar 1876.

Es ist jetzt Mode zu reuleauxen. Wer groß genug ist, die Feder allein halten zu können, der fühlt sich auch schon berufen, deutsche Kunst und deutsches Gewerbe in's Tintenfaß zu tunken und mit faulen Galläpfeln zu bewerfen. Offene und versteckte Neider legen mit vergnüglicher Grausamkeit die Sonde an jedes wunde Pünktchen und suchen, der deutschen Langmuth und Leichtgläubigkeit, wenn es die überschätzende Anerkennung des Fremden auf Kosten des Heimischen gilt, vertrauend, den Wohlmeinenden den Spaß zu verderben, da sie selbst in ihren giftgeschwollenen, persönlich verletzten Herzen für das Vaterland kein Plätzchen mehr übrig haben. Es ist traurig, daß sich an die so überaus gesunde Kritik Reuleaux's diese Giftpilze angeheftet haben, denn sie schwächen das freudige Selbstvertrauen, ohne welches eine tüchtige Leistung nicht gedeihen kann. Widerlegungen mit Worten sind solchen ungerechtfertigten und unberufenen Preßkopflosigkeiten gegenüber machtlos; hier vermögen allein Thatsachen zu helfen. Eine solche widerlegende und ermuthigende Thatsache war die Münchener Ausstellung, solche widerlegende und ermuthigende Thatsachen sind zwei Christwerke des deutschen Buchhandels, auf die wir stolz sein können. Wir meinen die Herausgabe der „k. k. Gemäldegalerie in Wien in Radirungen von William Unger mit erläuterndem Text von Professor Karl von Lützow" durch die Verlagshandlung H. O. Miethke in Wien, und die Herausgabe von „Goethe's Faust mit 50 Illustrationen von M. Liezen-Mayer und Ornamenten von Rudolf Seitz durch die Verlagshandlung Stroefer & Kirchner, Druck von Gebrüder Kroener in Stuttgart."

Wir sind ausführlich in der Angabe der Titel gewesen, denn hier haben wir die langersehnte Thatsache zu verzeichnen, daß Text, Kunst, Schrift, Papier sich die Hand reichen zum einheitlichen Kunstwerk, ohne daß, wie bisher, das Eine hinter dem Anderen einen Takt herleiert. Gott läßt seine Deutschen auch in der Kunst nicht verderben, so lange es Männer giebt, denen so etwas einfällt und die solche Einfälle zu Papier bringen. Und auf ein solch' gutes Papier, — denn auch das müssen wir mit besonderer Freude hervorheben im Hinblick auf die aalglatten, waschblauen, lumpenmageren Papierschemen, so Gott will, vergangener Tage.

Den Glanzpunkt in der Faustausgabe bilden die Ornamente von Rudolf Seitz. Diese werden hoffentlich auf die Heißsporne des blinden Altenthusiasmus mit der obligaten Verachtung der Gegenwart etwas abkühlend wirken. Die Reliquienverehrung hat, wie es scheint, den Höhepunkt erreicht, und das besonnene Schätzen des Kunstwerthes kommt wieder zu Worte. Wird der Respekt vor den wirklich werthvollen Leistungen vergangener Zeiten pietätvoll bewahrt, so dürfte das Abstoßen der „Altenthusiasten aus Geschäft" für die moderne Kunst sehr heilsam sein. Mit sklavischer Nachahmung, welche bis zum täuschenden Betrug geht, kann der Kunst und dem Kunstgewerbe nicht aufgeholfen werden, so wenig wie mit schulmeisterlichen Rathschlägen. Erst wenn sich der Geschmack des kaufenden Publikums gebildet und dieser Geschmack den ängstlichen Blick auf den Geldbeutel etwas weitherziger gemacht hat, wird der Handwerker sich rühren. Die Aufwendungen des Staates und wohlmeinender Privaten sind Reizmittel, die nothwendig, aber ohne Beihilfe des Volkes nutzlos sind. Man thut den Männern, welche sich diesen Anregungen gewidmet haben, Unrecht, wenn man ihnen Resultatlosigkeit vorwirft. Die Resultate können und sollen keine direkten sein, denn sonst müßten die Museen und Schulen Handelsinstitute werden, Konkurrenten und vielleicht Schädiger anstatt Förderer des Gewerbes, namentlich des Kleingewerbes.

Der Weg, welchen das Kunstgewerbe in Oesterreich und Deutschland eingeschlagen hat, ist der einer gesunden deutschen Renaissance. Sie darf stolz sein, wenn Männer wie Seitz Pathe stehen bei dieser Wiedergeburt. Stolz darf aber auch die deutsche Radirkunst, und in dieser behaupteten die Deutschen von jeher die erste Stelle, auf die Arbeiten Unger's sein. Es kann ihm kein moderner Meister in der leichten Wiedergabe der Kunstwerke mit der Radirnadel an die Seite, von den

Alten keiner in dieser Richtung über ihn gestellt werden. Sich selbst übertroffen hat er in dem Bildniß einer Frau von Hans Holbein dem Jüngern in dem oben citirten Werke. Und nun muß man die Abdrücke vor der verstählten Platte sehen, diese thaufrischen, wie der Sammler sagt, mit allen Zufälligkeiten der Nadel und der Aetzung, um diesen gottlob modernen Künstler recht schätzen zu lernen. Dieses moderne, auf dem Alten fußende und doch freie Schaffen Unger's, welches wir so besonders hoch schätzen, trat uns recht lebendig entgegen, als wir neuerdings die Rembrandt-Radirungen Massaloff's sahen. (Dix eaux-fortes d'après Rembrandt par N. Massaloff. W. Drugulin, Leipzig.) Hier zeigt sich im Künstler der Rembrandtgelehrte; nichts Modernes, man glaubt den Meister selbst, d. h. in seinen Radirungen, vor sich zu haben. Hätte Massaloff nicht den Namen eines der gewiegtesten Kenner und Sammler Rembrandt'scher Radirungen, man würde aus seinen Arbeiten darauf schließen. Diese können nur an einem langjährigen Studium der Radirkunst des Meisters gereift sein.

Im Gegensatz gegen die Tiraden ähnlicher Arbeiten nimmt sich der ruhige, wissenschaftlich gehaltene Text zu den Unger'schen Radirungen besonders wohlthuend aus. Hier kann man einmal was lernen. Nur die auf Seite 5 unten gegebene Notiz über das hiesige Bild von Rembrandt, „Gleichniß von den Arbeitern im Weinberge" bedarf einer kleinen Korrektur. Das Bild gehört nicht zu den braun gemalten, sondern ist spitzgelb in's Grünliche herausgewachsen; mit der breiten, hingestrichenen, an Hals anklingenden Mache des Kasseler Bildes hat es keine Aehnlichkeit. Es sind hier vielmehr die Lasuren durch alle Tonarten hindurch gespielt, ein Stück Beethoven aus der schwerhörigen Zeit.

Der Kunstverein hat das neue Jahr mit frischen und rührigen Ankäufen begonnen, denen wir Bestand wünschen. In den Vordergrund tritt der Weimaraner von Gleichen-Rußwurm. In Studien haben wir die Natur schon öfter kurz, aber wahr abgeschrieben gesehen. In Atelierbildern, müssen wir bekennen, sahen wir noch nie eine solche, fast erschreckende Wahrheit. Ließen uns diese Arbeiten etwas mehr vom Herzen des Künstlers sehen, von subjektiver Auffassung, so würden uns die prächtigen Bäume, die spielenden Lichter, die gestreckten Schatten, der lichtumsäumte Forstbeamte, der Abend mit dem Tage ringend, die frühreife Mondsichel, auch mehr — — zu Herzen gehen. Es ist alles zu leibhaftig, zu massiv wahr; etwas mehr Persönlichkeit hineingetragen, und die eigenartigen, frischen, hochinteressanten Arbeiten würden neben der Bewunderung auch unsere Neigung gewinnen. Die etwas herausfordernde Größe der „Abendlandschaft", in welcher der Künstler am meisten und glücklichsten als Person hervortritt, beeinträchtigt die Wirkung. Stimmungslieder sollen nicht zu lang sein.

Auch die Städel'sche Galerie hat das neue Jahr glücklich begonnen mit dem Ankauf eines vortrefflichen Sammetbrueghel's, „Latona verwandelt die lycischen Bauern in Frösche":

tollensque ad sidera palmas
Aeternum stagno, dixit, vivatis in isto. —
— Spina viret, venter, pars maxima corporis albet:
Limosoque novae saliunt in gurgite ranae.

Es ist eine lebendige Illustration voll Humor zu der anschaulich geschilderten Verwandlungsscene bei Ovid. Das Bild ist auf Holz gemalt, 0,36/0,55 und stammt aus der Sammlung Jaeger in Wien. Bez. Brueghel 1605. Preis 2200 Mark. Es ist eine glückliche Neuerwerbung, wie wir denn überhaupt nach dieser Seite hin, den Ankauf alter Bilder, auf die Verdienste der Administration wiederholt hingewiesen haben. Wir sagen der Administration, denn diese hat seit Veit's Fortgang und nach Passavant's Tode auch die Direktion übernommen, was im Uebrigen vielleicht seine Bedenken haben mag. Ein durch und durch unverantwortliches Fünferkollegium von hochachtbaren, erfahrenen und unabhängigen Bürgern aus den angesehensten Kreisen hiesiger Stadt, welches lebenslängliche Mitglieder hat und sich selbst ergänzt, also so frei gestellt ist, wie überhaupt menschenmöglich, hat den Beweis geliefert, daß auch zur Leitung eines Kunstinstituts Beruf gehört. Was würde man sagen, wenn ein Kunstgelehrter Recht sprechen wollte, oder ein Künstler ein Bankinstitut dirigiren?!

Die Aufgabe eines solchen Kollegiums von Laien kann nur die sein, zu administriren, das Dirigiren aber tüchtigen Fachmännern zu überlassen. Der gegentheiligen Auffassung verdanken wir ohne viel Dank den Institutsneubau auf der Sachsenhäuser Seite, von fast allen Kunstfreunden und Sachverständigen — wir verweisen auf die verdienstlichen Nachweisungen Otto Cornill's über den projektirten Neubau — als überflüssig erkannt, aber von der bauenden Strömung in der Administration durchgesetzt. Derselben gegentheiligen Auffassung verdanken wir die Strömung der alten Kabinetsbilderliebhaberei, welche ihre Berechtigung hat, und für deren Leistungen wir, die gewöhnlichen menschlichen Irrungen ausgenommen, immer lebhafte und warme Anerkennung gehabt haben. Es fehlen ihr aber die größeren leitenden Gesichtspunkte, und vor allen Dingen ist sie einseitig und dadurch nachtheilig geworden für die Berücksichtigung der neueren Kunst, und vor allen Dingen für die Entwickelung der Kunstschule des Instituts. Wir bewundern, daß die Lehrer an derselben unter diesen knappen Verhältnissen überhaupt noch solche Leistungen aufzuweisen haben, wie sie das können. Die Administration dürfte aber doch schließlich in die Gefahr kommen, die Kunst-

schule bei hellem Tage mit der Laterne des Diogenes suchen zu müssen.

Die Mißstände bei den vielverlästerten Einrichtungen an Staatsanstalten zeigen sich also auch hier bei einer privaten Leitung. Die hohen Staatsbeamten als Repräsentanten stiften immer Unheil, wenn sie, anstatt zu administriren, dirigiren wollen. Das geht über ihren Beruf, denn auch zum Dirigiren einer Kunstanstalt gehört Beruf und vor allen Dingen Sachkenntniß. Mit einem Fach-Einer davor geben dagegen die scheinbaren Repräsentationsnullen respektable und gewichtige Zahlen. — Wir halten praktische, unabhängige und geschäftskundige Männer in allen Kollegien für einen großen Gewinn. Der Umsicht gerade solcher praktischer, im Leben gereifter Männer verdankt die hiesige Städel'sche Stiftung ihr materielles Gedeihen. Wir wollen wünschen, daß mit dem Ueberzug in das neue Gebäude die alte Tradition wieder aufgenommen wird von der Administration, die Direktion Männern des Faches zu übertragen. Alsdann möchte auch das allzu enge Verhältniß des Kunstvereins zum Städel'schen Institut die für beide Theile wünschenswerthe Klärung finden. Und bei der so dringend gebotenen größeren Fürsorge für die Kunstschule könnte sich das Institut mit wenig Mitteln zum Mittelpunkt der regen kunstgewerblichen Bestrebungen in hiesiger Stadt machen; wie denn überhaupt ein frisches Eingreifen in die hiesigen Kunstverhältnisse von Seiten des Kunstvereins und Städel'schen Instituts nur freudig zu begrüßen wäre.

Am Theater, einem Werke des Professors Lucae, fallen allmählich die Gerüste. Damit schwindet auch das Mißtrauen gegen das „Berliner Griechenthum". Man fühlt, man hat eine Leistung vor sich, und gegen solche Leistungen kämpfen „Zungen" vergebens. — So geht es auch mit den Schulbauten des Bauraths Behnke, von denen es nur zu bedauern bleibt, daß ihnen keine Gelegenheit gegeben ist, einer unserer frequenten Straßen zur Zierde zu gereichen. Endlich gilt das in hervorragendem Maße von den Arbeiten des Dombaumeisters Denzinger. Es wirkt hochkomisch, wenn man die gewaltigen, steinernen Zeugen hingebenden, jahrelangen Studiums für einen Meister reden sieht, und hört dagegen das unvermeidliche, unberufene lokale Gehusch in Unterrock und Soutane.

Otto Busch.

Konkurrenzen.

Die Konkurrenz zur Errichtung eines Kriegerdenkmals in Neuß. Zu den vielen in der Rheinprovinz aufgestellten Siegesdenkmälern wird sich in Kürze noch eines gesellen, welches die Stadt Neuß ihren Gefallenen zu Ehren errichten will. Da die erste Konkurrenz nicht das gewünschte Resultat ergab, ist eine zweite ausgeschrieben worden, bei der sich nicht weniger als 26 Künstler betheiligten. Um so anerkennenswerther ist dieser Eifer, als die Arbeit dem Sieger im Wettkampf keine goldenen Früchte einbringen wird, indem die dafür ausgesetzte Summe, trotz der stets bereiten Hilfe des Kunstvereins für Rheinland und Westfalen, doch nur eine sehr mäßige ist. Leider kann deshalb auch die Ausführung nicht in Marmor oder Bronze, sondern nur in Sandstein stattfinden. Um so schöner ist die Stelle, für welche das Monument bestimmt ist, und die würdige Umgebung, denn es wird fast im Angesicht des Rheines und vor dem weltberühmten romanischen Dome der Stadt errichtet werden — Einige Wahlverwandtschaft in architektonischer Beziehung mit diesem prachtvollen Bau, wenn auch der Stil ein anderer ist, zeigt der Entwurf Nr. 25, der von einem jungen Künstler aus der Düsseldorfer Bildhauerschule, Tüshaus, herstammen soll. Da das Geheimniß bei dieser zweiten Konkurrenz nicht eingehalten worden ist, sollten billig an allen eingereichten Arbeiten die Namen ihrer Autoren angebracht sein. Das Monument besteht aus einem kräftigen Unterbau, welcher an den Seiten mit ovalen Vorsprüngen versehen ist; dieser trägt das eigentliche Postament, das in den Verhältnissen etwas zu schwächlich und zu fein gegliedert im Vergleich zu dem unteren Theile erscheint. Der Genius des Friedens reicht von der Höhe herab mit der einen Hand dem sterbenden Krieger den Kranz, indeß er die andere schützend über den glücklich Heimgekehrten breitet, welcher das Wappen der zurückeroberten Provinzen, Elsaß und Lothringen, triumphirend emporhebt. Die beiden Kämpfer sind auf den ovalen Vorlagen gebettet, und diese Gestalten bilden, mit dem aufstrebenden Sockel und dem Friedensengel als Krönung des Ganzen verbunden, eine reine, sich deutlich absetzende Silhouette. Störend aber ist die Halbkugel, auf welcher der Friede steht, dieselbe müßte durch eine feste Plinthe ersetzt werden. Klarheit der Idee ist für jedes Kunstwerk die Grundbedingung und dieser ist hier vollständig genügt. Trotz aller Deutlichkeit aber, trotz alles vernünftigen Zusammenhangs kann ein solches dennoch nüchtern sein und unendlich erkältend wirken. Individuelle Empfindung muß demselben eingehaucht werden, die Seele des Künstlers muß sich darin ausprägen. Das ist hier geschehen, hier ist wirklich Wärme und Leben. Fern blieb jene steife, falsche Würde, welche so manchen Unerfahrenen schon ganz von der Skulptur zurückgeschreckt hat, ja welche Veranlassung zu einer Kunstrichtung gegeben hat, zu der sich der Autor von Entwurf Nr. 12 bekennt. Um sich vor dem Erstarren zu retten, gehen die Anhänger derselben zu den gewagtesten Ausschreitungen über. So sind auch hier die berechtigten Principien der Bildhauerkunst so weit verleugnet, daß bewegliche Bäume zur Unterlage für ein Monument gemacht und schwere Steinmassen auf luftige Laubkronen gebettet werden sollen. Die Germania, welche in sehr bewegter Haltung auf dieser unsichern Unterlage steht, ist durchaus malerisch gedacht und läßt uns ganz im Unklaren darüber, was ihre Geberde bedeutet. Die beiden weiblichen Figuren an den Seitenflächen des Sockels stehen auch nur in sehr losem Zusammenhange mit der Hauptidee. — Entwurf Nr. 22 steht dem erstgenannten in der Empfindungsweise näher. Der Friedensengel trauert über dem gefallenen Krieger, welcher, die Fahne im Arme, schon den letzten Athem ausgehaucht hat. Ernst und würdig ist die Gestalt des Genius, rührend der Dahingesunkene, auf welchem der dunkle Schatten des Todes liegt. Die äußere Form entspricht indessen nicht ganz dem seelischen Inhalte; die stark in die Breite gehende Gruppe mit dem kurzen Postamente bildet eine allzu gedrungene, ineinander gedrückte Masse, die Umrisse heben sich von der Luft nicht deutlich ab, die Figuren lösen sich nicht voneinander. — In dieser Hinsicht verdient Nr. 20 den Vorzug, bei dem der Aufbau des Ganzen sehr günstig ist, und der architektonische Theil sowie die Anordnung der Gruppe von richtigem Schönheitsgefühl zeugen. Möchte nur der Gedanke mit gleicher Klarheit wie diese Formen ausgeprägt sein! Der Zweifel, ob die weibliche Figur die Germania oder die Stadt Neuß bedeutet, ob der Knabe mit der Fackel neben ihr einen Genius und welchen, oder etwa das junge Deutschland darstellt, läßt uns nicht zu reinem Genuß kommen. Ebenso unklar ist der Hauptgedanke in dem Entwurfe von Albermann aus Köln. Unwillkürlich fragt man sich: Will die Viktoria von der Höhe herab die an der Vorderseite des Postaments befindliche Germania krönen? Wenn nicht, wo sind die Helden, welche den Kranz in Empfang nehmen sollen? Viktoria und

Germania stören sich untereinander, insbesondere da die beiden Figuren verschieden in den Dimensionen sind. Je weniger uns der figürliche Theil des Monuments befriedigt, um so mehr müssen wir dem architektonischen Anerkennung zollen. Der Eindruck des ganzen Denkmals ist imponirend und dem Gegenstande durchaus angemessen. Nicht unerwähnt darf der Entwurf von Müsch aus Düsseldorf bleiben, welcher in der allgemeinen Anordnung, insbesondere aber in den Motiven der Gewandung der weiblichen Figur, die die Stadt Neuß darstellt, von richtigem plastischen Sinn und feinem Geschmack zeugt. — Ohne den übrigen ausgestellten Entwürfen allen Werth abzusprechen, gehen wir nicht näher auf dieselben ein, da die Anzahl zu groß ist und manche auch zu unreif erscheinen, um der Erwähnung werth zu sein. O. A.

Vermischte Nachrichten.

Dem Geschäftsführer der Verbindung für historische Kunst ist die erfreuliche Nachricht geworden, daß auf Verwendung des Oberpräsidenten von Elsaß-Lothringen, Herrn von Möller, die Stadt Straßburg der Verbindung mit zwei Aktien beitreten wird. Von anderen deutschen Städten gehören der Verbindung nur noch an: Breslau und Köln mit je zwei, Offenbach mit einer Aktie. — Die nächste Hauptversammlung der Verbindung findet im September zu Düsseldorf statt. Der Kunstverein für Rheinland und Westfalen daselbst hat 30,000 Mark zum Ankauf von historischen Bildern in der damit verbundenen Konkurrenzausstellung zur Disposition gestellt.

Inserate.

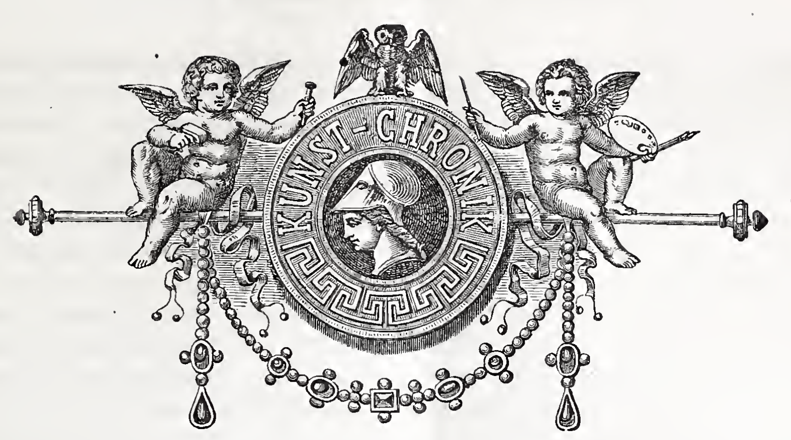
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XII. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

1. März



Nr. 21.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1877.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Donnerstag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die k. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft zu Dresden.

c. c. Unter den kleineren Staaten Europa's giebt es wohl keinen zweiten, der so wie Sachsen naturgemäß seinen Schwerpunkt in der Pflege der Kunst und Wissenschaft gesucht und gefunden hat. Die im Verfolge dieses Strebens errungene, einflußreiche Kulturhöhe des Landes ist schon oft und neidlos anerkannt worden; auch in diesen Blättern, wo sich unlängst noch eine gewichtige Stimme aus Württemberg in ähnlichem Sinne aussprach. Einen neuen erfreulichen Beleg für Sachsens Pflege der Kulturinteressen bietet der kürzlich in Druck erschienene „Bericht über die Verwaltung der k. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft zu Dresden in den Jahren 1874 und 1875". Derselbe zeigt, wie Regierung und Volksvertretung, von der Bedeutung und dem Werthe jener Sammlungen durchdrungen, nicht nur auf deren Erhaltung, sondern auch zeitgemäße Erweiterung und immer größere Nutzbarmachung bedacht sind. An der Spitze der Verwaltung stand bisher Staatsminister Frhr. von Friesen. Ihm namentlich gebührt das Verdienst der mannichfaltigen und bedeutenden Fortschritte in der Entwickelung der Sammlungen, über welche der oben genannte Bericht, ebenso wie die letzt vorhergegangenen zwei Verwaltungsberichte, sich verbreiten. Mit warmer Anerkennung und wohlverdientem Danke wird daher auch Eingangs des vorliegenden Berichts das hingebende, ersprießliche Wirken des Herrn von Friesen besprochen und die Zeit vom 1. Juli 1869, wo derselbe die Führung der Generaldirektion übernahm, bis zum 1. November 1876, wo er letztere wegen vorgerückten Alters mit seinen übrigen Aemtern niederlegte, als eine der wichtigsten Perioden in der Geschichte der Sammlungen und, was die Nutzbarmachung derselben betrifft, unbestritten als die wichtigste bezeichnet. An Stelle des Ministers von Friesen ist, wie hier noch bemerkt sein mag, Staatsminister Dr. von Gerber zum Generaldirektor ernannt worden, eine Wahl, von welcher man mit Befriedigung Kenntniß nehmen wird.

Wie aus dem Berichte zu ersehen, haben in den beiden letzten Verwaltungsjahren die Mittel für die Vermehrung der Sammlungen eine wesentliche Verstärkung erfahren. Die bis dahin für die öffentliche Bibliothek bewilligte Summe wurde auf Antrag der Stände auf 24,000 Mark, das Vermehrungsquantum für die übrigen Sammlungen auf 48,000 Mark erhöht. Außerdem erhielt der Reservefonds, welcher am Schlusse des Jahres 1873 158,315 Mark stark war, aus der französischen Kriegskostenentschädigung einen Zuwachs von 450,000 Mark, und für die Zwecke der heutigen Kunst, namentlich zur Erwerbung von Gemälden zeitgenössischer Meister, wurde gleichzeitig und aus denselben Mitteln ein Fonds von 300,000 Mark angelegt. Dazu erwarb noch das Münzkabinet durch eine testamentarische Verfügung des bekannten Numismatikers R. B. von Römer einen Fonds im Betrage von 14,603 Mark.

Die Ausgabe für die Vermehrung der Sammlungen hat (von der aus dem Fonds für Zwecke der heutigen Kunst für die Vollendung des Rietschel-Denkmals erfolgten Bewilligung von 12,000 Mark abgesehen) 465,790 Mark betragen.

Die Erhöhung der Vermehrungsmittel kam unter den Kunst- und kunstgewerblichen Sammlungen zunächst der Gemäldegalerie zu Gute. Die Mittel gestatteten es, die in den letzten Jahren durch die Zeitverhältnisse herbeigeführten, sehr günstigen Chancen des Kunstmarkts für Ankäufe zu benutzen; was denn auch mit Geschick und Umsicht geschehen ist. Es wurden in dieser Periode für die verhältnißmäßig niedrige Summe von 256,147 Mark 49 Gemälde älterer Meister, darunter eine Reihe der hervorragendsten Werke, angekauft. Letztere entsprechen wichtigen Bedürfnissen der Galerie, indem sie dem Mangel derselben an älteren Italienern abhelfen, die Meister der italienischen Blüthezeit kompletiren, ebenso einige Hauptmeister der niederländischen und holländischen Schule neu einführen und zahlreiche andere, bisher nicht genügend vertretene Meister durch charakteristische Bilder ergänzen. Der Bestand der älteren italienischen Schulen wurde um 12 Gemälde von 11 Meistern bereichert. Unter diesen finden sich Namen wie Lippo Memmi, Sandro Botticelli, Luca Signorelli, Gentile da Fabriano, Andrea Previtali, Lorenzo di Credi. Die Arbeiten der vier letztgenannten Meister sind aus der Sammlung Barker in London ersteigert worden. Die Meister der Blüthezeit wurden durch Werke von Sebastian del Piombo, Gaudenzio Ferrari und Morando verstärkt. Das schöne Bild des Seb. del Piombo, ein kreuztragender Christus, befand sich im Besitze von Mr. Reiset, dann des Prinzen Napoleon. Von Werken späterer Zeit sind zwei Salvator Rosa zu nennen. Eine wesentliche Bereicherung erfuhr ferner die Abtheilung der niederländischen und holländischen Schule durch Ankäufe aus den bekannten Sammlungen von A. v. d. Willigen, Reede v. Oudtshoorn, Noell Hodshon, Uselino u. A. Es gelang, Meister, wie Barend van Orley, Hobbema, Nic. Maes, W. van de Velde, Jan Berkheyden, Heda neu einzuführen, von anderen wie Mabuse, J. Brueghel, Jan Fyt, Jakob und Salomon Ruysdael, A. Cuyp, Frans Hals, Dusart, Molenaer, Droogslot, A. Hondius, Verkolje weitere ausgezeichnete Erwerbungen zu machen. Auch die deutsche Schule wurde um treffliche Werke von Barth. de Bruyn und Luc. Cranach, sowie um ein Porträt von Graff, und die französische um ein Genrebild von Greuze vermehrt. Der Bericht schickt mit Recht dem Verzeichniß obiger Erwerbungen die Bemerkung voraus, daß über mehrere der angekauften Bilder die wissenschaftliche Untersuchung noch nicht abgeschlossen ist, und daß man bezüglich der angenommenen Benennungen der Kritik nicht vorgreifen will. Immerhin aber dürfen wir die Erwerbungen als recht glückliche bezeichnen*). Was endlich die Abtheilung moderner Gemälde betrifft, so wurden für dieselbe 12 Bilder für den Gesammtpreis von 9930 Mark angekauft; 20 Bilder gingen dieser Abtheilung durch Schenkung zu. Unter den Ankäufen befinden sich Werke von Andreas und Oswald Achenbach, Schleich und Ruths, während früher nur Arbeiten sächsischer Künstler erworben wurden.

Die Sammlung der Kupferstiche und Handzeichnungen wurde um 72 Aquarell- und Handzeichnungen und um 504 Blätter Kupferstiche, Holzschnitte, Farbendrucke und Photographien für die Summe von 17,467 Mark bereichert.

Die Antikensammlung durch größere statuarische Werke zu bereichern, hat sich keine Gelegenheit geboten, indessen gelang es, für die Abtheilung der Terrakotten eine Folge farbiger Figuren aus dem Tanagräischen Gräberfunde zum Preise von 4455 Mark zu gewinnen. Außerdem ging dem Museum als ein Geschenk Sr. Maj. des Köaigs eine Sammlung pompejanischer Alterthümer zu.

Die Entwickelung des Museums der Gypsabgüsse wurde durch Raummangel bisher sehr beeinträchtigt. Durch bauliche Veränderungen, wie insbesondere durch die Umlegung des historischen Museums, ist diesem Mangel abgeholfen, infolge dessen bedeutende Ankäufe und Bestellungen gemacht werden konnten, um der Sammlung den früher behaupteten Rang vor allen ähnlichen Museen wieder zu verschaffen. Die Vermehrung derselben in der abgelaufenen Epoche verursachte einen Kostenaufwand von 12,143 Mark.

Weiter wurde die Porzellan- und Gefäßsammlung durch Majoliken, Fayencen und Gläser vervollständigt. Ebenso boten sich günstige Gelegenheiten, für das Grüne Gewölbe einige interessante Gegenstände, wie namentlich einige emaillirte und niellirte Vasen ostasiatischen Ursprungs zu erwerben. Gleich dem Grünen Gewölbe gilt auch das historische Museum im Wesentlichen als

---

*) Wir stehen nicht an, uns diesem Urtheile des geehrten Herrn Ref. anzuschließen und die von der sächsischen Kunstverwaltung im Allgemeinen von Neuem bewährte Umsicht und Rührigkeit freudig anzuerkennen. Gegen die Ankäufe im Einzelnen aber hätten wir Manches zu bemerken. Es ist zwar ein entschiedener Fortschritt, wenn die Verwaltung bei mehreren der angekauften Bilder „die wissenschaftliche Untersuchung nicht für abgeschlossen" betrachtet. Allein wir fürchten, daß bei dieser Untersuchung zwar die Wissenschaft gewinnen, aber der Werth der betreffenden Bilder starke Einbuße erleiden werde. Solche Crouten, wie die Madonna aus der Sammlung Barker, welche in deren Versteigerung als „Giovanni Bellini" ging, und von Crowe & Cavalcaselle noch immer allzu freundlich in einen jugendlichen Previtali umgetauft wurde, sollte eine Galerie, wie die Dresdener, gar nicht kaufen, geschweige denn um 720 Guineen. Auch die 2090 fl. holl. für die fälschlich dem älteren Frans Hals zugeschriebene „Hille Bobbe" aus der Sammlung van Reede in Utrecht hätte man sich füglich sparen können und dergl. mehr. A. d. Red.

abgeschlossene Sammlung. Jedoch wird letzteres Museum zukünftig eine systematische Erweiterung insofern erfahren, als in den neuen Räumlichkeiten desselben eine Abtheilung eingerichtet wird, welche die neuere Geschichte des sächsischen Heeres von August dem Starken an bis auf die neueste Zeit illustriren und zugleich die Entwickelungsgeschichte des modernen Kriegsgewehrs berücksichtigen soll.

Sodann finden wir eine Summe in Rechnung gestellt für Herstellung und Erwerbung von Photographien und Abgüssen zum Austausche mit anderen Museen, sowie zur Unterstützung bei der Herausgabe wissenschaftlicher Publikationen über Sammlungsgegenstände. Verschiedene erfreuliche Proben von Veröffentlichungen letzterer Kategorie liegen vor. Ferner wurde die Nutzbarkeit der Sammlungen durch die fortgesetzte Herstellung von Katalogen für das Publikum gefördert. Einen regen Fortgang nahmen zudem die umfänglichen und verdienstlichen Organisations- und Katalogsarbeiten der öffentlichen Bibliothek und der Kupferstichsammlung. Auch die erfolgte Anlegung von Zugangskatalogen dürfte sich als treffliche Verwaltungsmaßregel erweisen, indem dieselben nicht nur das urkundliche Material für die Geschichte der Sammlungen bilden, sondern auch den neu eintretenden Beamten die Kenntniß der Bezugsquellen und Preise vermitteln sollen.

Noch wird über eine Reihe baulicher Herstellungen berichtet, welche des besseren Schutzes oder der nothwendigen Erweiterung der Sammlungen wegen, wie zur Erleichterung ihrer Benutzung unternommen worden sind. Insbesondere wird des Umbaues des alten Galeriegebäudes gedacht. Der Bau ist inzwischen in gelungener Weise vollendet worden, und bereits birgt das Gebäude, welches zum Andenken an den verstorbenen König Johann die Bezeichnung als Museum Johanneum erhalten hat, in der zweiten Etage die Porzellan- und Gefäßsammlung, während in der ersten Etage das historische Museum einen zweckentsprechenden Sammlungsraum finden wird.

Bezüglich der wissenschaftlichen Sammlungen, welchen die Verwaltung eine nicht geringere Fürsorge widmet, müssen wir auf den Bericht selbst verweisen. In Obigem konnte es sich nur um die Kunstsammlungen handeln. Eine genauere Kenntnißnahme des eingehenden, übersichtlichen Berichts wird die Befriedigung gewähren, Sachsens altberühmte Schätze der Kunst und Wissenschaft in den Händen einer trefflichen Verwaltung zu wissen.

Kunstliteratur.

A descriptive Catalogue of the Historical Collection of Water-Colour Paintings in the South Kensington Museum with an Introductory Notice by Samuel Redgrave. London, Chapman & Hall. 1877.

Dieser sorgfältig zusammengetragene und hübsch illustrirte Band gehört der Katalogenserie an, die mit Genehmigung des englischen Unterrichtsministeriums herausgegeben wird. Der Zweck desselben besteht in der Erläuterung einer Sammlung von ca. 500 Bildern, die im South-Kensington-Museum derartig angeordnet sind, daß sie den Ursprung und Fortschritt der Kunst der Aquarellmalerei in England anschaulich machen. Der Staat ist zumeist durch Geschenke und Vermächtnisse von Privatpersonen in den Besitz dieser Sammlung gelangt, auch wird zu weiteren Schenkungen aufgefordert, und von Zeit zu Zeit finden neue Ankäufe statt. Unter solchen Auspicien wird die Sammlung binnen Kurzem der Art erweitert sein, daß sie die berühmtesten Meister dieser vorzugsweise englischen Kunstgattung auf's Beste und Vollständigste zu repräsentiren vermag.

Redgrave's Einleitung giebt einen Auszug aus der Geschichte der Kunst der Aquarellmalerei. Dieselbe, seit mehr als einem Jahrhundert in England betrieben, ist verwandt mit der Tempera- und Kartonmalerei, sowie mit der Miniaturmalerei und Handschriftenillumination. Die berühmten, jetzt im Kensington-Museum befindlichen Kartons Raffael's sind in Tempera auf Papier, und die weltbekannte Bilderfolge, „Der Triumph des Julius Cäsar", von Mantegna, gegenwärtig in Hampton-Court, sind gleichfalls in Tempera, aber auf Leinewand ausgeführt. Zu modernen Zeiten übergehend finden wir, daß Loutherbourg und der englische Künstler Paul Sandby Temperamalereien auf Papier ausführten. Dieselbe Methode wurde ebenso ausschließlich in der holländischen Schule angewendet. Dies sind die Antecedentien der großen Blüthezeit in England während der zweiten Hälfte des verflossenen Jahrhunderts.

Indeß behaupten englische Schriftsteller nachdrücklich, daß die Aquarellkunst ihres Landes sich von allen anderen Erzeugnissen dieser Art unterscheide. Von patriotischem Eifer beseelt, setzt Redgrave auseinander, „wie gegen Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts es die Aufgabe der einheimischen Künstler gewesen sei, durch eine abweichende Art des Kolorits der Aquarellkunst, welche sich aus unscheinbaren Anfängen zu einer nationalen und ureigenen Schule aufgeschwungen habe, eine bedeutsame Rolle zuzuweisen. Von einer Reihe hochgenialer Männer kultivirt, ist ein Kunstzweig geschaffen worden, der an Bedeutung der Oelmalerei gleichkommmt. Leuchtender und kaum weniger lebendig

in der Wirkung als diese habe sich derselbe in geschickten Händen zu überzeugender Darstellung der Natur und vollkommener Wiedergabe des Ideals heraufgearbeitet 2c." Einigermaßen werden diese Behauptungen gerechtfertigt durch die gegenwärtig ausgestellten Gemälde von nahezu 300 Künstlern mit zum Theil berühmten Namen, wie Girtin, Cozens, Barret, Cotman, Crome, Cox, Cattermole, de Wint, Fielding, Fripp, Glover, W. Hunt, Müller, Roberts, Sandby, Stanfield, Turner, Varley, und vielen Anderen.

Das hohe Verdienst englischer Aquarellmalerschulen hat jedesmal unbedingte Anerkennung gefunden, wo immer es, wie bei den internationalen Ausstellungen, in den Hauptstädten Europa's zum Vorschein kam. Aber der Irrthum Redgrave's und anderer Schriftsteller besteht darin, daß ihnen die zahlreichen und vorzüglichen Werke anderer Nationen unbekannt geblieben sind. Sie denken nicht daran, daß die beiden englischen, ausschließlich dieser Kunst sich widmenden Gesellschaften unter ihre Mitglieder auch die Ausländer Karl Haag, Louis Haghe, Karl Werner und Guido Bach zählen. Ebenso wenig scheinen sie von der „Société Belge des aquarellistes, organisée avee le concours et sous le patronage du gouvernement" Kenntniß zu haben. Die Ausstellung dieser Gesellschaft, welche Schreiber Dieses vor einigen Jahren besuchte, war wahrhaft kosmopolitisch und umfaßte nahezu 300 Gemälde, die aus Deutschland, Belgien, Holland, Frankreich, Italien, England und Amerika kamen. Somit ist es klar, daß diese Kunst in aller Herren Ländern Jünger und Meister hat.

Redgrave sagt, das Aufkommen der Aquarellmalerei in England stehe mit der Liebhaberei für Alterthümer und Topographie in Zusammenhang, die mit Beginn der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Aufnahme gekommen sei. Künstler entwarfen die Illustrationen für antiquarische Publikationen; mit einfachen Darstellungen anfangend, gingen sie zur Anwendung leichter Tuschtöne über, die sie fast nur auf den Vordergrund beschränkten, zuweilen auch dem Himmel etwas Farbe mittheilend. Der Grundzug ihrer Arbeit war ein wesentlich architektonischer, ihr Streben ging dahin, den Gegenstand mit buchstäblicher Genauigkeit wiederzugeben. Sorgfältig skizzirten sie ihre Arbeiten mit der Feder und vertieften sich mitunter tagelang in Betrachtung der Scene, um eine möglichst genaue Uebertragung der Einzelheiten zu gewinnen. Das erlangte Resultat war jedoch armselig genug; solche Bilder waren kaum mehr als „geflecktes" oder „gefärbtes" Papier. Dieser Stil dauerte bis gegen das Jahr 1790; mit dem Beginn des gegenwärtigen Jahrhunderts aber hatte die Kunst an Farbe, Tiefe, Kraft und Glanz gewonnen und ging von da an, namentlich nach Turner's Vorbilde, mit Riesenschritten ihrem gegenwärtigen Höhepunkte entgegen. Der Fortschritt wurde durch Vervollkommnung des Materials unterstützt. Noch um das Jahr 1780 mußte jeder Künstler seine Farben sich selber bereiten, und der Mangel an zureichenden chemischen Kenntnissen, sowie an ausreichender Zeit zum Reiben und Mischen führte zu unzulänglichen Resultaten. Um diese Zeit etwa machten die Brüder Reeves die Bereitung der Wasserfarben zu ihrer Aufgabe und erwarben sich durch ihre Fabrikation die Gunst der ganzen Künstlerschaft, so daß sie viele Jahre hindurch sich eines lukrativen Geschäfts erfreuten. Eine andere noch zu überwindende Schwierigkeit bestand in der Fabrikation eines geeigneten Papiers. Girtin benutzte zu seinen ersten Bildern ein rauhes bräunlich gefärbtes Papier. Das anfänglich verwendete Papier war an der Oberfläche zu glatt und in seiner Struktur zu hart, so daß der Künstler beim Wiederauftragen einer Farbe die Entdeckung machte, daß die untere Farbenschicht unwiederbringlich zerstört sei, oder daß das nur theilweise die Farbe absorbirende Papier Tupfen und Flecken zeigte, die sein Gemälde entstellten. Indeß besserte sich die Papierfabrikation, und schließlich hatte der Künstler eine reiche Auswahl von „Tellum-Papier", „Harding-Papier", „Cruswick-Papier", „Cattermole-Papier" 2c. Die Vervollkommnung in den Pigmenten, Papier und sonstigem Material gab zu mancherlei Experimenten Veranlassung, in Folge deren neue Methoden aufkamen. In Anwendung dieser Verbesserungen und Neuerungen zeigte sich allen Andern voraus Turner als der Kühnste, und seinem unvergleichlichen Genius verdankt die Kunst ihre letzte und höchste Entwickelung.

Redgrave schließt mit Klagen über das gegenwärtige Aussehen unserer Ausstellungen, das seiner Meinung nach auf Verfall hindeutet. Er bedauert die Anwendung opaker an Stelle transparenter Farben und behauptet, daß die Gemälde der Gegenwart mehr in's Graue, Zarte und Mechanische verfielen als früher; wir schauen lieber auf opake Oberflächen als in transparente Tiefen. Indessen werden nicht Viele dieser Verurtheilung beistimmen. Schließlich möge noch die Bemerkung hier Platz finden, daß die Kunst der Aquarellmalerei niemals in größerer Achtung stand als gegenwärtig und die Gemälde von Turner, David Cox und Anderen in den letzten Jahren, wie allgemein bekannt, Preise erzielten, deren Höhe an's Fabelhafte grenzt. Zudem steht es außer Frage, daß England im Aquarell auch jetzt noch Höheres leistet als in der Oelmalerei.

J. Beavington Atkinson.

Nekrologe.

Josef Kriehuber †. In den dreißiger und vierziger Jahren blühte in Wien ein Zweig der vervielfältigenden Kunst ganz besonders, wie dies kaum vorher und noch weniger nach diesem Zeitraume der Fall war,

nämlich die Porträtlithographie, und der Künstler, welcher dieselbe zu so hohen Ehren brachte, war Josef Kriehuber.

Er wurde zu Wien am 14. December 1800 geboren, sollte ursprünglich Uhrmacher werden und in seinem zwölften Jahre zu einem solchen Meister in die Lehre kommen. Das ausgesprochene Talent zum Zeichnen, welches sich bei dem Knaben zeigte, veranlaßte jedoch dessen Onkel, den Vater dahin zu bewegen, daß er sein kunstbegabtes Söhnlein im Alter von 13 Jahren auf die k. k. Akademie sandte, wo er sich so auszeichnete, daß er nach kurzer Zeit einen Preis erhielt. Gleichzeitig ertheilte ihm auch sein älterer Bruder, welcher ebenfalls sehr begabt war, Unterricht im Aquarellmalen. Auf seine weitere Ausbildung übte aber auch sein Vater großen Einfluß aus, welcher, nachdem er von dem hervorragenden Talente des Sohnes volle Ueberzeugung gewonnen, dasselbe auch in aller Weise zu fördern bestrebt war. Obgleich Kriehuber's Vater eigentlich ein lukratives Wirthsgeschäft betrieb, befaßte er sich doch auch mit Zeichnen und Malen sowie mit Restauriren von Bildern, ja auch mit Bilderhandel. Er war sehr wohlhabend, befaß neben seinem Wirthsgeschäft drei Häuser, doch verkaufte er Geschäft und Häuser, um sich gänzlich der Ausbildung seiner Söhne widmen zu können. Leider geschah das in einem verhängnißvollen Zeitpunkt, denn drei Tage nach geschehenem Verkauf verlor er seine ganze Habe durch den Staatsbankerott. — Kurz nach dieser Katastrophe starb der tiefgebeugte Mann, einen Monat darauf auch der ältere Sohn, so daß nun der Knabe, welcher die Mutter ebenfalls schon in früheren Jahren verloren, ganz verlassen da stand. Doch ward ihm Gelegenheit geboten, noch weiter die Akademie besuchen zu können, an der er im Jahre 1815 abermals einen ersten Preis für historisches Zeichnen errang.

In demselben Jahre erhielt er ein Engagement als Zeichenlehrer des Fürsten Sangusko nach Slavouta in Polen. Dort wurde seine Geschicklichkeit im Pferdezeichnen bald erkannt und ausgenützt, er mußte fort und fort für den Fürsten aus dessen Gestüt Pferde zeichnen, was dem jungen Künstler wohl viel Routine, aber wenig materiellen Erfolg verschaffte, so daß er nach vier Jahren eben so arm nach Wien zurückkehrte, wie er es verlassen hatte. Er besuchte nun wieder die Akademie bis zu seinem 25. Jahre und erhielt noch einmal einen Preis, nämlich den R. v. Lampi'schen für Köpfezeichnen.

Inzwischen mußte der junge Mann auf irgend einen Erwerb sinnen, und dieser fand sich, wenn auch in ziemlich bescheidener Weise durch die lithographische Anstalt von Trentsensky, für welche er Pferde und Schlachtenbilder auf Stein zeichnete. Hierdurch wurde er veranlaßt, sich in der Porträtlithographie zu versuchen und leistete darin bereits in kurzer Zeit Vortreffliches. Nebst der Lithographie betrieb er auch die Aquarellmalerei und erreichte auch darin bald eine große Meisterschaft, so daß sich sein künstlerischer Ruf allgemein verbreitete und befestigte.

Es klingt fast unglaublich, daß sich die Zahl der von Kriehuber lithographirten Porträts auf mehr als 4000, die der Aquarellbildnisse auf mehr als 2000 beläuft; es gab aber auch zur Blüthezeit seiner künstlerischen Thätigkeit kaum irgend eine Celebrität auf staatlichem, wissenschaftlichem, künstlerischem oder militärischem Gebiete, welche nicht durch seinen meisterhaften Griffel verewigt wurde, ohne die vielen Nichtcelebritäten zu rechnen, welche gleichfalls bestrebt waren, ihr Konterfei von dem berühmten Künstler anfertigen zu lassen.

Trotz dieser massenhaften Produktion im Porträtfache fand Kriehuber doch auch noch Zeit, sich in der Landschaft zu versuchen, und die Zahl seiner landschaftlichen Aquarelle, Oelbilder und Studien ist ebenfalls eine namhafte. Uebrigens sind seine Aquarelllandschaften seinen Oelbildern vorzuziehen, und man muß überhaupt zugeben, daß seine Produktionen im landschaftlichen Fache nicht geeignet gewesen wären, dem Künstler jenen hohen Ruhm zu verschaffen, welchen er sich als Porträtmaler und Lithograph thatsächlich erworben hat. Für Kriehuber's Bildnisse kann man nur Worte des Lobes finden, denn sie zeigen durchweg eine geniale Auffassung und tragen auch in ihrer technischen Vollendung den Stempel der echten künstlerischen Begabung ihres Urhebers an sich.

Daß durch die enorme Thätigkeit des Künstlers auch seine materielle Lage eine glänzende wurde, läßt sich leicht berechnen; leider nützte er sie vielleicht etwas zu sehr aus. Er lebte auf kavaliermäßigem Fuße, wie er denn auch in seiner äußeren Erscheinung sich stets als perfekter Gentleman präsentirte, versagte nicht leicht weder sich noch seiner Familie irgend ein Vergnügen, zählte zu den Habitués der Konzertsäle und Theater, mit deren ersten Kräften er übrigens durch die Anfertigung ihrer Bildnisse häufig genug in Berührung trat. Kriehuber war auch am kaiserlichen Hofe eine persona grata; er hatte nahezu sämmtliche Mitglieder der kaiserlichen Familie wiederholt gezeichnet oder gemalt, und eine seiner letzten Arbeiten war noch das Porträt des Kronprinzen Rudolf im Jagdkleide. — In wohlverdienter Anerkennung seiner künstlerischen Leistungen wurde er im Jahre 1861 vom Kaiser durch die Verleihung des Franz Josef-Ordens ausgezeichnet.

Im Laufe der fünfziger Jahre nahte für Kriehuber allmälig eine Feindin, die seine künstlerische Thätigkeit gewaltig beeinträchtigte und schließlich fast zum Stillstande brachte, nämlich die Photographie, welche die Lithographie bald gänzlich verdrängte und besonders in den ersten Jahren ihrer allgemeinen Verbreitung das Porträtgebiet beinahe allein beherrschte. Gegenwärtig, wo jeder gebildete Hausknecht und jede sentimentale Zofe das photographische Bild irgend einer verehrten Person im Medaillon bei sich trägt, wird wohl in fashionablen Kreisen, wenigstens im Porträtfache, wieder die künstlerische Produktion etwas mehr bevorzugt, und somit wäre für Kriehuber, wenn er noch am Leben wäre und mit früherer Kraft schaffen könnte, wohl wieder eine bessere Zeit gekommen; aber unter den damaligen Verhältnissen mußte es der Künstler als einen günstigen Fall betrachten, daß sich ihm die Stelle als Professor des Zeichnens am k. k. Theresianum darbot, die er fortan mehrere Jahre hindurch bekleidete. Uebrigens war Kriehuber bis in seine letzten Lebensjahre künstlerisch thätig und verschmähte es selbst nicht, photographische Porträts in Farbe zu setzen und ihnen dadurch ein künstlerisches Aussehen zu verleihen.

Kriehuber hatte schon sehr früh, in seinem 26. Jahre geheirathet; seine Familie war zahlreich; von dreizehn Kindern sind jedoch nur noch fünf am Leben, und ein besonders herber Schlag traf den greisen Künstler, als

ihm sein Sohn Fritz, welcher sich als Künstler bereits einen geachteten Namen erworben hatte — er zeichnete z. B. für diese Zeitschrift die wohlgelungenen Bildnisse H. Gasser's, K. Marko's u. A. — und für den Vater eine kräftige Stütze war, 1871 im 35. Lebensjahre durch den Tod entrissen wurde. Ueberhaupt wurde Kriehuber in seiner späteren Lebensperiode von manchem Ungemach in seiner Familie heimgesucht, welches er wohl in der Erinnerung an die entschwundenen glänzenden Tage um so herber empfinden mochte. Endlich fing er selbst an zu kränkeln, und von einem langwierigen Leiden, das ihn befiel vermochte er sich nicht mehr zu erheben — er starb am 30. Mai 1876 im noch nicht vollendeten 76. Lebensjahre.

Ein paar Jahre vorher hatte Kriehuber auch eine Kollektivausstellung seiner Werke veranstaltet, welche ein höchst beachtenswerthes Gesammtbild seines Schaffens bot und eine Sammlung von Berühmtheiten vorführte, die das größte Interesse zu erwecken geeignet war; doch die Ausstellung war von keinem nennenswerthen Erfolge begleitet, woran theils die ungünstigen Ausstellungsräume in dem nun durch den neuen Prachtbau am Schillerplatze ersetzten alten Akademiegebäude, theils auch der Umstand Schuld getragen haben mochte, daß der Künstler noch unter den Lebenden weilte, während, nach manchen Beispielen zu schließen, für eine solche Ausstellung nach seinem Tode wohl ein besseres Resultat zu prognosticiren gewesen wäre. L. H.

Mayenfisch †. Der langjährige Intendant der fürstlich hohenzollernschen Sammlungen zu Sigmaringen, Carl Freiherr von Mayenfisch zu Rappenstein, k. preuß. Kammerherr, ist am 4. Februar d. J. im Alter von über 74 Jahren gestorben. Geboren am 11. Januar 1803 zu Kaiserstuhl im Kanton Aargau, trat er im Jahre 1821 als Offizier in das französische Schweizer-Garde-Regiment Nr. 8, machte 1823—24 den Feldzug in Spanien mit und diente überhaupt bis zur Julirevolution. Im Jahre 1831 trat er in die Dienste der Fürstin Amalie Zephyrine von Hohenzollern-Sigmaringen als Hofkavalier, machte nach deren Tode in den Jahren 1843 und 1844 ausgedehnte Reisen, namentlich auch nach Paläſtina und Egypten, kehrte im Jahre 1846 wieder in hohenzollernsche Dienste zurück und wurde im Jahre 1849 von dem jetzigen Fürsten zum Intendanten der Sammlungen ernannt. Schon früher hatte er der Vorliebe des Fürsten für Gegenstände der Kunst und des Alterthums als geschicktes und williges Organ gedient. Von Natur mit glücklich organisirtem Auge für das Interessante und Bedeutende begabt, erwarb er sich durch seine lange Praxis eine umfassende Kennerschaft und brachte durch glückliche Käufe oft in der unscheinbarsten Trödelbude, in einer Zeit freilich, welche die jetzigen Zierden unserer archäologischen und kunstgewerblichen Museen noch nicht zu schätzen wußte, eine Masse von Gegenständen aller Art zusammen, die seit 1867 in dem „fürstlich hohenzollernschen Museum" vereinigt sind. Auf fortgesetzten Reisen inner- und außerhalb Deutschlands lernte er den Kunstmarkt gründlich kennen und stand mit einer Menge Antiquare von nah und fern in fortdauernder Verbindung. Mit großem Eifer und lohnendem Erfolge spürte er besonders auch den Schätzen der Vorzeit unter der Erde nach Er gehörte zu den Ersten, welche die Pfahlbauten von Wangen u. s. w. am Bodensee ausbeuteten, und ihm hauptsächlich verdankt das fürstliche Museum die reichen Grabfunde aus vorchristlicher Zeit in den hohenzollernschen Landen, welche durch das Lindenschmitt'sche Werk: „Die vaterländischen Alterthümer zu Sigmaringen" bekannt geworden sind. — Im Umgang war er ein überall gern gesehener jovialer Gesellschafter, gegen fremde Besucher der Sammlungen ein allzeit bereiter und dienstfertiger Führer, dem Hofe ein treu ergebener und in verschiedenen Lagen bewährter Diener, dem Unterzeichneten ein liebenswürdiger und verträglicher Kollege, gegen alle Welt gefällig und wo er konnte, zur Hilfe bereit. In den letzten Jahren zog er sich wegen zunehmender Gebrechlichkeit mehr und mehr auf sich selbst zurück, so daß der Unterzeichnete nur noch formell in seine Funktionen am Museum einzurücken hat.

Hofrath Dr. Lehner,
fürstl. hohenzollernscher Bibliothekar und Konservator.
Sigmaringen, 6. Februar 1877.

Vermischte Nachrichten.

B. Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen hielt am 10. Februar eine Ausschußsitzung ab, in welcher beschlossen wurde, das treffliche Bild von Kröner, welches erworben worden war, um es als Kupferstich von Fr. Dinger vervielfältigen zu lassen, der städtischen Gemäldegalerie zu überweisen. Dasselbe ist „Nach dem Kampfe" betitelt und darf als ein ausgezeichnetes Kunstwerk bezeichnet werden, welches Thiere und Landschaft mit gleicher Meisterschaft behandelt. Der Dinger'sche Stich wird als „Nietenblatt" für 1877 auf 78 an die Aktionäre vertheilt. Das bereits in der städtischen Galerie befindliche Historienbild: „Christliche Märtyrer" von Albert Baur läßt der Kunstverein ebenfalls stechen, um es später vertheilen zu lassen. H. Nüffer ist mit der Platte bereits nahezu fertig, und seine Arbeit findet allseitige Anerkennung.

B. Professor Carl Häberlin in Stuttgart hat vier große Kartons vollendet, welche in Sgraffito an der Façade der beiden höheren Bürgerschulgebäude in der Schloßstraße daselbst ausgeführt werden. Dieselben behandeln in lebensvollen Gruppen die verschiedenen Zweige der spätern Wirksamkeit der Schüler und Schülerinnen der Anstalten, soweit sie auf die dort gelehrten Fächer Bezug haben. Der Künstler hat es verstanden, hierin eine glückliche Wahl zu treffen, und seine verständnißvollen Kompositionen machen in ihrer klaren Uebersichtlichkeit einen äusserst günstigen Eindruck. Es ist nur zu beklagen, daß die Höhe der Gebäude, deren Dachgesimse sie zieren, eine gemächliche Anschauung nicht nur erschwert, sondern sie auch der allgemeinen Beachtung der Vorübergehenden einigermaßen entzieht, wenn dieselben nicht besonders darauf aufmerksam gemacht werden.

B. Professor Adolf Donndorf in Stuttgart hat einige bedeutende neue Aufträge erhalten, die neben den hervorragenden Arbeiten, welche bereits in der Ausführung begriffen sind, seine Thätigkeit längere Zeit in Anspruch nehmen werden. Zunächst ist es ein großes Standbild Johann Sebastian Bach's für Eisenach, das zu erwähnen ist, dem sich dann ein Denkmal der Gründung der deutschen Burschenschaft für Jena anschließen soll. Letzteres sollte ursprünglich nur in kleinen Verhältnissen ausgeführt werden. Durch hochherziges Entgegenkommen des Künstlers, der ein geborener Jenenser ist, und anderweitige thatkräftige Anregungen gelang es aber, ein des vaterländischen Gegenstandes würdiges großes Werk bestellen zu können, welches der alten Universitätsstadt gewiß zur schönsten Zierde gereichen wird. Donndorf stellt einen Studenten dar, der, in der bekannten Tracht der Burschenschaft, die deutsche Fahne hoch emporhält und begeistert aufschaut, bereit, seinen Idealen freudig Gut und Blut zu opfern. Das einfache Postament zeigt dann auf der Vorderseite das Wappen der Burschenschaft und an den drei andern Seiten die Medaillonporträts ihrer Stifter, Schindler, Riemann und Horn. Das Ganze macht schon in der Skizze einen prächtigen Eindruck, der sich bei der Ausführung im Großen natürlich noch steigern wird, da der Künstler darin stets Vorzügliches leistet. Die dritte Bestellung betrifft die künstlerische Ausschmückung eines monumentalen Brunnens in New-York. Donndorf hat dafür eine äußerst ansprechende Gruppe entworfen, welche eine junge Mutter mit zwei lieblichen Kindern darstellt, die an Feinheit der Empfindung und Anmuth des Ausdrucks zu seinen besten Arbeiten zählt. Die genannten drei Werke sollen in Bronze gegossen werden. Gegenwärtig arbeitet der Meister an den beiden Figuren für den Sockel des Cornelius-Standbildes für Düsseldorf, der Religion und der Poesie. Die Hauptfigur ist bereits vollendet und ungleich gelungener als in der Konkurrenzskizze geworden, nachdem die Wendung des Kopfes beseitigt ist, die für die gerade, fast steife Haltung des Altmeisters nicht charakteristisch war. Die Auf-

stellung des Monuments wird sich noch bis nächstes Jahr verzögern, da das großartige Werk in seinen verschiedenen Theilen nicht eher beendigt sein kann. Donndorf's Grabmal für Robert Schumann wird gegenwärtig in Marmor ausgeführt. Dasselbe ist bekanntlich für den Friedhof in Bonn bestimmt, wo es eine äußerst günstig gelegene Stelle findet. Die Muse der Tonkunst sitzt am Fuße des Steins und blickt zu dem darauf befindlichen Reliefporträt des Komponisten empor, in der Rechten den Lorbeerkranz, den sie ihm anerkennend weiht. An den beiden Seiten sind Amor und Psyche in lieblichen Kindergestalten dargestellt. Schumann's Bildniß, welches der Plastik keine sehr dankbaren Züge bietet, ist von sprechender Aehnlichkeit, und zu dem Antlitz des Genius oder der Muse hat Donndorf den Kopf der genialen Gattin des Meisters, der berühmten Pianistin Frau Clara Schumann, geborenen Wieck, trefflich benutzt, ein Gedanke, der ebenso glücklich wie charakteristisch ist, da man weiß, wie anregend und fördernd der verständnißinnige Einfluß derselben stets auf den oft verstimmten und lange leidenden Komponisten gewesen. In ernster Einfachheit baut sich das Ganze zu einem harmonisch gegliederten Kunstwerk auf, das den Manen Schumann's zur bleibenden Verherrlichung gereicht.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Bilderwerke.

Högg, E., Vorlagen-Werk zur stilistischen Ausbildung von Gold-, Silber- u. Bronce-Arbeitern, Modelleuren, Graveuren, Ciseleuren etc., zum Gebrauch in gewerbl. Fortbildungsschulen, sowie zur Selbstbelehrung. Nach Original-Arbeiten aus allen Kunstepochen unter Leitung der würtemb. Centralbehörde f. Gewerbe u. Handel zusammengestellt u. gezeichnet. (In 3 Liefrgn.) Lief. 1. 10 lith. Tafeln. gr. Fol. Stuttgart, Nitzschke. 12 M.

Kupferstiche.

Dyck, A. v., Ruhe auf der Flucht nach Egypten. Gez. u. gest. v. Joh. Burger. München, Manz. 12—90 M.

Genelli, B., Raub der Europa. Gest. v. J. Burger. Ebda. 12—20 M.

Grünenwald, Jac., Schäfer's Heimkehr. Gest. v. P. Barfuss. (Münch. Kunstvereinsbl. pro 1876.) Ebda. 10 M.

Grützner, Ed., Jägerlatein. Gest. v. J. Burger. Ebda. 12—30 M.

Lasch, Heimkehr v. d. Kirmess. Gest. v. W. Witthöft u. C. Becker. Berlin, Lüderitz. 48 M.

Massaloff, N., Dix eaux-fortes d'après Rembrandt. (Enth.: die Nachtwache, Simson's Hochzeitsfest, Portrait Rembrandt's, Jakob segnet Joseph's Kinder, Saskia, Lieven Coppenol, Jan Six, Junge Dame in reicher Kleidung, der Mathematiker, der Fahnenträger.) In Mappe. gr. Fol. Leipzig, Drugulin. 150 u. 300 M.

Zeitschriften.

L'Art. No. 111. 112.
Charles-Louis Corbet, von J. Houdoy. (Mit Abbild. u. Facsim.) — L'influence générale de l'art sur l'industrie, von E. Levasseur. — Jean-Jacques Rousseau à Venise. — Un amateur de province au XVIIIe siècle. Thomas Aignan Desfriches, von J. Loiseleur. (Mit Abbild.) — Lettres d'un Blésois. (Mit Abbild.) — L'art et l'état.

Tidskrift för bildande Konst och Konstindustrie. Heft 5 und 6.
Adolf Tidemand, von L. Dietrichson. — Scharpska tafvelsamlingen. (Mit Abbild.) — Konst- och konstindustriutställningen i München 1876. (Mit Abbild.) — Till våra samlingars historia. F. Sander, Nationalmuseum. — En fransk konstforskare i vårt Nationalmuseum.

The Academy. No. 249. 250.
Altdorfer, the fall of man, ed. by A. Aspland, von E. W. Gosse. — The Dudley Gallery, von W. M. Rossetti. — Zerffi, a manual of the historical development of art, von A. S. Murray. — The german excavations at Olympia. — Archaeological discoveries in Verona and Bologna, von F. Barnabei. — Art books, von Ph. Burty. — Art sales.

Blätter für Kunstgewerbe. Heft 2.
Die Möbel der Renaissance, von A. Hauser. — Spitzenmuster (XVI. Jahrh.) — Moderne Entwürfe: Tischdecke; Bierkrug; Schrank; Jardinière; Oberlichtgitter.

Kunst und Gewerbe. No. 9.
Errichtung einer permanenten Industrie-Ausstellung in Berlin. — Zur Pariser Weltausstellung 1878.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 1.
Die Theilungszeichen der römischen Ziffern im Mittelalter, von Th. Pyl. — Einige mittelalterliche Feuerwaffen im germanischen Museum, von A. Essenwein. (Mit Abbild.) — Bildwirkerei zu Heidelberg im 15. Jahrh., von Fr. Schneider.

Journal des Beaux-Arts. No. 3.
Enseignement d'art industriel. — Inventaire des richesses d'art de la Belgique. — Le groupe d'Egmont et de Hornes. — Troisième centenaire de Rubens. — Le dompteur Martin et Verboeckhoven. — Leclercq, l'art et les artistes, von Ad. Siret. — Les eaux-fortes de M. A. Schäpkens. — Marie Edmée, von H. Jouin.

Christliches Kunstblatt. No. 2.
Die neue protestantische Kirche in Bergamo. (Mit Abbild.) — Kreling und das Gewerbemuseum zu Nürnberg. — Die neapolitanischen Katakomben, von H. Schultze. — G. Kinkel's Mosaik zur Kunstgeschichte.

Inserate.

NEUE RADIRUNGEN VON N. MASSALOFF

MITGLIED DER KAISERLICHEN AKADEMIE ZU ST. PETERSBURG.

DIX EAUX-FORTES

D'APRÈS

REMBRANDT

PAR

N. MASSALOFF.

1. *Die Nachtwache.* Amsterdamer Museum. — 2. *Simsons Hochzeitsfest.* Dresdener Galerie. — 3. *Portrait Rembrandts.* Belvedere in Wien. — 4. *Jakob segnet Josephs Kinder.* Casseler Gallerie, wie die folgenden. — 5. *Saskia, Rembrandts erste Frau.* — 6. *Der Federschneider.* — 7. *Stadtregent in ganzer Figur.* — 8. *Junge Dame in reicher Kleidung.* — 9. *Der Mathematiker.* — 10. *Der Fahnenträger.*

Im Ganzen 115 Exemplare (wovon 15 Remarquedrucke) auf japanischem Papier.

Remarquedrucke. In Mappe. Imp. fol. M. 300.
Epreuves d'artiste. „ „ „ 150.

Die ungewöhnliche Begabung des talentvollen Radirers zur Wiedergabe der Gemälde Rembrandts im Geiste und mit den charakteristischen Mitteln des Meisters, ist bereits zur Zeit des Erscheinens seiner *Rembrandt de l'Ermitage Impérial de St.-Pétersbourg* allseitig anerkannt worden. Die vorliegende Sammlung, welche mehrere der berühmtesten Hauptwerke der grossen Europäischen Galerien umfasst, wird sicher den Kreis der Freunde und Verehrer des Künstlers noch bedeutend erweitern.

LEIPZIG. W. DRUGULIN.

In **F. Soennecken's** Verlag in Bonn und Leipzig erscheint: Die

Rundschrift

Methodische Anleitung z. Selbst-Unterricht u. z. Gebrauch in Schulen, mit Vorwort von

Prof. **F. Reuleaux,**

Direktor der Königl. Gewerbe-Akademie zu Berlin etc. etc.,

herausgegeben von **F. Soennecken.**

Einf. in  6 Spitzen-Breiten.

Nebst 25 St. einf. u. dopp. Rundschrift-Federn in 9 Sorten.

Dopp. in 3 Spitzen-Breiten.

Ausgabe mit Anleitung, 8. **Aufl.,** 50 S. qu. 4⁰. 28 S. Lithographie. Preis einschliesslich Federn 4 Mark.
Ausgabe ohne Anltg. (Schul-Ausg. A), 10. **Aufl.,** 28 S. Lithographie. Preis einschliesslich Federn 2 Mark.
Schul-Ausg. B ohne Anltg., 10. **Aufl.,** 28 S. Lithogr., Preis einschl. 6 Stück Federn No. 3 Mark 1. 10 Pf. (Diese Ausg. ist nur für Schulen bestimmt.)
Lehrplan für Massenunterricht in der Rundschrift (für Lehrer besonders herausgegeben). 30 Pf.
Rundschriftfedern per Sortiment (25 Stück in 9 Sorten) 1 Mark.
do. einfache per Gross 3 M., doppelte per 1/4 Gross 3 Mark.

Kleine Mythologie

der Griechen und Römer.

Unter steter Hinweisung auf die künstlerische Darstellung der Gottheiten und die vorzüglichsten Kunstdenkmäler bearbeitet von **Otto Seemann,** Oberlehrer am Gymnasium zu Essen.

Mit 63 Holzschn. 1874. 8. br. *M.* 3; eleg. geb. *M.* 4.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

C. Kœhler's Verlag

DARMSTADT.

Der Rhein.

19 Aquarelle von C. P. C. KOEHLER, mit Schilderungen und Sagen von DRÄXLER-MANFRED; quer fol. in Prachtband 30 M.

Das Berner Oberland.

20 Aquarelle von L. ROBOCK, mit Schilderungen und Sagen von Prof. ED. OSENBRÜGGEN; quer fol. in Prachtband 46 M.

L'Oberland Bernois.

20 Aquarelles de L. ROBOCK avec Descriptions et Legendes par B. d'ORADOUR, quer fol. rel. 46 M.

Die Salzburger Alpen.

21 Aquarelle von C. P. C. KOEHLER, mit Schilderungen und Sagen von DR. MAX HAUSHOFER; quer fol. in Prachtband 46 M.

Der Königsee,

Berchtesgaden u. die Ramsau.

6 Aquarelle mit Text, Auszug aus Salzb. Alpen, quer fol. in Prachtband 15 M.

Waidmanns Freud'

im Wald u. auf der Haid'.

Aquarelle von C. F. DEIKER, Text von ADOLF & KARL MÜLLER, quer fol. in Prachtband 60 M.

Der Schweizer Holzstyl

in feinen cantonalen und constructiven Verschiedenheiten, vergleichend dargestellt mit Holzbauten Deutschlands. 40 Foliotafeln, theils in Farbendruck, theils in Stahlstichen mit Text u. 78 Holzschnitten, cartonirt 49 M.

Die Berufsarten

der Malerei, Architektur u. vervielfältigenden Künste v. DR. BRUNO MEYER & FRANZIUS. 1 M.

Landschaftsstudien

von PAUL WEBER.

Untere Stufe. Blatt 1—4 in 4⁰. 1 M.
Mittlere » » 1—4 in 4⁰. 1 M.
Obere » » 1—12 in Fol. 6 M.

☞ Die Aquarellwerke sind auch in monatlichen Lieferungen zu haben u. werden auf Wunsch direkt franko geliefert, sowie auch durch jede Buchhandlung.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Geschichte der Plastik.

Von Prof. Dr. **W. Lübke.** Zweite stark verm. und verb. Auflage. Mit 360 Holzschn. gr. Imper.-Lex.-8. 2 Bde. broch. 19 M.; eleg. geb. 22 M. 50 Pf.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XII. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

8. März

Nr. 22.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1877.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Donnerstag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Korrespondenz.

Berlin, im Februar 1877.

Seit dem Schlusse der akademischen Ausstellung hat es dem immer mehr wachsenden Kunstinteresse der Berliner nicht an Stoff und Anregung gefehlt. Die politischen Zeitungen haben in jüngster Zeit häufiger und nachdrücklicher, als es früher geschehen, dazu beigetragen, die Aufmerksamkeit des großen Publikums auf die permanenten und provisorischen Kunstausstellungen zu lenken, und so fängt die bildende Kunst auch bei uns allmählich an, eine ebenbürtige Rolle neben dem Theater und der Musik zu spielen. Freilich haben einige sensationelle Kunstwerke das Meiste gethan, um das Publikum aus seiner Lethargie zu wecken. Zuerst forderte der Christuskopf von Gabriel Max zu lebhaften Diskussionen heraus. Man betrachtete dieses wunderliche Kunststück natürlich hier mit kälteren Augen als in katholischen Ländern. Aber nichts desto weniger fand das Bild denselben großen Zulauf wie in Wien. Zu gleicher Zeit war eine Scene auf Golgatha von Böcklin ausgestellt, welche zu den bizarrsten Schöpfungen des hochbegabten Künstlers gehört. Böcklin ergeht sich bekanntlich seit einiger Zeit in archäologischen Spielereien. Wie Gebhardt in die alten vlämischen Meister, sucht er sich in die Anschauungsweise der alten Florentiner des Quattrocento hineinzuleben. Statt aber ihre Anschauungsweise auf Grund der anatomischen Kenntnisse der Neuzeit zu beleben und umzugestalten, ahmt er ihre formale Beschränktheit, ihre Seltsamkeiten, die sich aus der voraufgegangenen Kunstentwickelung erklären, ihre Naivetäten und sonstigen Gebrechen nach. Aber er weiß dieses Gemisch von Naivetät und Unzulänglichkeit mit dem Zauber einer wunderbar poetischen Farbenstimmung zu umgeben, und so fühlt man sich unwillkürlich immer wieder angezogen, so oft man auch durch seine Geschmacklosigkeiten choquirt wird. Auch die Scene auf Golgatha wirkt zuerst durch ihre feine, poetische Stimmung. Der Abend hat sich auf den Kreuzeshügel herabgesenkt. Im Hintergrunde blinken weiße Mauern aus dem Halbdunkel, tief unten sieht man die Stadt im Nebel liegen, und rechts vom Beschauer recken die drei Kreuze ihre Arme empor. Die beiden Schächer hängen noch am Marterholz, der eine in konvulsivischen Verrenkungen, der andere ruhig und gefaßt, wie er gestorben ist, also getreu nach der legendarischen Ueberlieferung. Der Leichnam Christi liegt auf dem Boden, über den man ein weißes Linnentuch gebreitet hat, von Joseph von Arimathia unterstützt. Der todte Heiland ist von Böcklin in einer Weise behandelt worden, daß neben dem religiösen Gefühl auch das ästhetische auf das Gröblichste verletzt wird. Ein rothhaariger häßlicher Kopf sitzt auf einem grün angelaufenen Zwergenkörper, dem unterwärts zwei formlose Schläuche angefügt sind, der eine halb so lang wie der andere. Es gehört ein außergewöhnliches Maß von Arroganz, um nicht mehr zu sagen, dazu, um eine solche Mißgestalt unter der Maske des Heiligen auf die Leinwand zu werfen. Daß der Künstler die Jungfrau Maria, die klagend an der Seite des Leichnams steht, als alte, runzelige Frau gebildet hat, entspricht der Wahrheit, und vor ihr muß die Tradition verstummen. Um die Größe des Schmerzes noch durch einen Gestus zu betonen, läßt er sie mit beiden Händen ihr Gesicht zusammenpressen. Man kann sich ungefähr denken, was

aus dem alten welken Gesichte zwischen den Händen geworden ist. Ebenso geschmacklos ist eine Gruppe, welche das Bild zur Linken des Beschauers abschließt: Maria Magdalena, ein schönes Weib in langen rothen Haaren, hat im Uebermaß ihres Schmerzes ihr Haupt rücklings geworfen. Sie streckt den linken Arm weit von sich, die Finger spreizen sich wie im Starrkrampf auseinander, und zwischen den Daumen und den Zeigefinger hat Johannes seine Hand gepreßt und spricht der Verzweifelnden Trost zu. Der Kopf der Magdalena ist von wunderbarer, ergreifender Schönheit. Er und die Stimmung des Bildes zeigen, was der Mann leisten könnte, wenn er besäße, was sich allerdings nicht lernen läßt, — Geschmack. Böcklin kokettirt mit Geschmacklosigkeiten, Gabriel Max mit raffinirt erfundenen Sujets, denen sich, wie beim Christuskopf, die Spekulation auf die Neigungen der Menge beigesellt. Und selbst die Gebildeten in Berlin glaubten, daß es sich um eine perspektivische Täuschung handle und nicht um einen gewöhnlichen Humbug, dessen sich ein Künstler wie Max doch schämen sollte.

Als dritter folgte Siemiradzki mit seinen „lebenden Fackeln des Nero", der hier dieselbe ungetheilte Anerkennung fand wie in Wien. Nur tadelte man auch hier die Ungleichheit der Komposition. Statt einer Glorifikation des Christenthums ist vielmehr eine Verherrlichung des römischen Lotterlebens aus dem Bilde geworden. —

Verhältnißmäßig spurlos ging eine Ausstellung von etwa 40 Konkurrenzentwürfen für das Hamburger Rathhaus vorüber. Das neue Haus des Architektenvereins, in welchem diese Ausstellung stattfand, liegt etwas abseits von dem Centrum des Hauptverkehrs. Auch ist das Kunstinteresse des großen Publikums merkwürdigerweise für die Architektur, so lange sie sich noch auf dem Papiere befindet, fast ganz unempfänglich. Unter den 40 ausgestellten Entwürfen — in Hamburg waren im Ganzen 126 eingelaufen — nahmen natürlich die acht prämiirten das Hauptinteresse in Anspruch. Es fehlte aber auch nicht an Entwürfen, welche die Kehrseite der Medaille repräsentirten. Da gab es Leute, die sich das zukünftige Rathhaus der alten Hansestadt als Synagoge gedacht hatten. Andere verliehen ihm die Gestalt eines Museums oder gar das Aussehen eines Kaffeehauses. Ich hebe diese Schattenseiten ausdrücklich hervor, um zu zeigen, daß die Konkurrenzen ebenso gedankenlos beschickt, wie sie bisweilen ausgeschrieben werden. Im Ganzen aber blieb das Gefühl großen Respektes vor der Fülle tüchtigen Könnens, das sich in den meisten der Entwürfe offenbarte, überwiegend. Der Entwurf von Mylius und Bluntschli, welcher mit dem ersten Preise bedacht worden ist, erwies sich hinsichtlich des Aeußeren ziemlich nüchtern und einfach. Einen ungleich größeren Glanz entfalteten mehrere Wiener (Avanzo, Wagner, Hinträger) und Berliner (Kayser und v. Großheim, Ende und Böckmann, Ebe und Benda, Licht). In Wien und Berlin, das schien mir aus dieser Konkurrenz unzweifelhaft hervorzugehen, haben wir die Ausgangspunkte für eine neue Aera unserer Architektur zu suchen. Was in anderen Orten geleistet wird, tritt zu sporadisch und zusammenhangslos auf, um besondere Erwartungen rege zu machen. In Wien und Berlin weiß man, was man will. In Wien hat man das Glück gehabt, dem Wollen auch die That folgen lassen zu können. Die Berliner haben sich darauf beschränken müssen, ihre Gedanken vorläufig dem Papiere anzuvertrauen. Das ist noch das einzige erfreuliche Ergebniß derartiger Konkurrenzen: man lernt die Geister kennen, die sich sonst im Dunkel des Privatbaues verlieren würden. Bei dem gegenwärtigen Daniederliegen der Bauthätigkeit mag überdies mancher die Betheiligung an einer Konkurrenz als eine wohlthätige geistige Gymnastik begrüßen. Noch ein zweites statistisches Ergebniß will ich hervorheben. Man hat geglaubt, daß aus den verschiedenartigsten Experimenten, die auf die Normirung eines neuen Stils gerichtet waren, die deutsche Renaissance als Siegerin hervorgehen würde. Die Münchener Ausstellung führte diesem Glauben neue Nahrung zu, und doch werden die Formen der deutschen Renaissance thatsächlich ganz unverhältnißmäßig weniger kultivirt als die der italienischen. Kein Gedanke liegt näher als der, sich das Rathhaus der urdeutschen Hansastadt gothisch oder doch in deutscher Renaissance vorzustellen. Und doch befanden sich unter den 126 Entwürfen nur 17 gothische und etwa 25 in deutscher Renaissance gegen 63 italienische und französische.

Es hat sich in jüngster Zeit so viel Material gegen das Konkurrenzwesen angehäuft, daß man einmal damit aufräumen muß. Der Ausfall der Konkurrenz um die Humboldtdenkmäler und das Konkurrenzausschreiben für die innere Ausschmückung des Goslarer Kaiserhauses, das sind zwei Thatsachen, die gleichsam mit monumentaler Deutlichkeit reden. Für das kleine Landstädtchen Goslar, das kaum im Sommer von einigen Harzreisenden flüchtig berührt wird, setzt man unverhältnißmäßig große Summen aus, während die Budgetkommission in Anbetracht des Nothstandes den Etat für die Umwandlung des Zeughauses in eine Ruhmeshalle gerade um den für monumentale Malereien ausgeworfenen Posten kürzt. Diese Widersprüche bedürfen keines Kommentars. Wir bedauern nur den glücklichen Unglücklichen, der als Sieger in der Konkurrenz genöthigt sein wird, sich auf lange Monde in die Oede eines Landstädtchens zu vergraben, um riesige Wände mit Fresken zu bemalen. Die Ausschmückung der alten Pfalz ist ein Akt der Pietät — das verkenne ich keineswegs. Aber Goslar ist nicht

der Ort, wo monumentale Malereien diejenige Wirkung auf's Volk üben können, die man mit Recht von der monumentalen Kunst erwarten darf. Große Teppiche mit eingewebten Darstellungen, schöne Glasfenster u. dgl. m. würden denselben Zweck mit ungleich geringeren Kosten erfüllen und wären zugleich stilvoller als eine Geschichtstabelle in Fresco. A. R.

Kunstliteratur.

Albert R. von Camesina. Wiens örtliche Entwickelung von der römischen Zeit bis zum Ausgange des 13. Jahrhunderts. Ein Heft mit 7 Tafeln in Groß-Folio und zahlreichen Illustrationen im Texte. Wien, Druck und Verlag der k. k. Hof- und Staatsdruckerei. 1877.

Ueber die Anlage und die allmähliche Erweiterung Wiens zur Zeit der Römer und im Mittelalter sind keine historischen Belege auf uns gekommen. Nur aus zahlreichen, fast über das ganze Territorium des heutigen Gemeindegebietes sich verbreitenden Funden ist der Bestand einer bedeutenden militärischen Niederlassung der Römer und aus urkundlichen Quellen nachweisbar, daß Wien 1137 eine geschlossene Stadt war, und daß schon um 1275 die Wälle und Gräben derselben fast bis zu jenen Festungsmauern hinausgerückt waren, welche bis zum Jahre 1859 die innere Stadt von den Vorstädten trennten. Bei diesem Mangel an verläßlichen Grundlagen für die ältere Topographie Wiens tauchten verschiedene Meinungen über seine örtliche Entwickelung auf, von denen bisher keine vollkommen befriedigt hatte.

Ein ganz besonderes Interesse hatten die in die neueste Zeit fallenden Studien des Kustos Dr. Kenner über die Topographie Vindobona's und jene des Feldzeugmeisters R. v. Hauslab über das römische und das mittelalterliche Wien erweckt, weil sie die Frage von wesentlich neuen Gesichtspunkten beleuchteten. Ersterer zog bei Prüfung derselben die bisherigen Forschungen deutscher, französischer und englischer Archäologen über die Anlage von Grenzkastellen, die Nachrichten über die Standlager der Legionen und alle bisherigen Funde näher in Betracht. Letzterer prüfte die Frage über die Anlage und Erweiterung Vindobona's mit dem Auge eines wissenschaftlich gebildeten Militär-Ingenieurs und mit Berücksichtigung der Terrainverhältnisse. Zugleich studirte er die Anlage und Gruppirung der Straßen und der einzelnen Häuser und suchte auf diese Art die Grenzen der Stadt in den verschiedenen Perioden ihrer Entwickelung festzustellen.

An die Studien Kenner's und Hauslab's reiht sich das vorliegende Werk an. Indem A. v. Camesina, ein ausgezeichneter Kenner des alten Wien, mit demselben die Frucht seiner langjährigen Studien über dessen örtliche Entwickelung von der Römerzeit bis zum Schlusse des 13. Jahrhunderts veröffentlichte, war es ihm nicht darum zu thun, die Zahl der Hypothesen zu vermehren, sondern er forschte auf Grund der von seinen Vorgängern gewonnenen Resultate weiter, wodurch es ihm vorzugsweise gelang, für die von Hauslab angewendete Methode festere Anhaltspunkte zu erlangen. Als Grundsatz stellte er auf, daß jede Erweiterung einer Stadt unvertilgbare Spuren in den Häuserparcellen und in dem Laufe der Hauptverkehrswege zurücklasse. Darauf gestützt, verfolgte Camesina auf den ältesten Stadtplänen Wiens von 1547 und 1684 die allmäligen Erweiterungen der Stadt bis zum Beginne der Herrschaft der Habsburger über Oesterreich. Seine Forschungen beruhen auf mühsamen Vorarbeiten, und läßt sich auch von dem Gesammtergebnisse nicht behaupten, daß dadurch die Frage abgeschlossen ist, so ist es doch unzweifelhaft, daß deren Lösung wesentlich gefördert wurde.

Camesina entwickelt seine Ideen auf einer Reihe von Plänen, auf denen die Anlage und die Perioden der Erweiterung des römischen und mittelalterlichen Wiens sehr anschaulich dargestellt sind. Er begleitet die Hauptmomente durch Detailpläne, von denen der über die mittelalterliche Judenstadt Wiens von hervorragendem Werthe ist. Ein in Farben ausgeführter Stadtplan veranschaulicht die Wohnungsverhältnisse Wiens in der Mitte des 16. Jahrhunderts, indem durch Farben dargestellt ist, wie viel Bürgerhäuser damals ebenerdig ein-, zwei- und dreistöckig waren.

So viel uns bekannt ist, wurde anderwärts noch nicht der Versuch gemacht, auf dem von Hauslab und Camesina betretenen Wege die topographische Entwickelung einer Stadt zu bestimmen. Für die Erprobung der Methode dürfte es von Wichtigkeit sein, wenn dieselbe von den Lokalhistorikern anderer Städte ebenfalls angewendet werden würde. Dadurch würde sie zugleich für das Studium der Städteanlagen eine außerordentliche Bedeutung gewinnen.

Das Werk Camesina's ist Sr. Maj. dem Kaiser Franz Josef gewidmet und von der durch ihre ausgezeichneten Leistungen bekannten k. k. Hof- und Staatsdruckerei glänzend ausgestattet worden. K. W.

Jakob Burckhardt's „Cultur der Renaissance", seit Jahr und Tag im Buchhandel vergriffen, befindet sich in einer Neubearbeitung unter der Presse, die an Stelle des Verfassers und unter Zustimmung desselben Dr. Ludwig Geiger übernommen hat. Diese dritte Auflage soll nach einer Ankündigung der Verlagshandlung von E. A. Seemann in zwei Bänden, und zwar der erste Anfang April, ausgegeben werden. Nachdem das Buch bereits eine italienische Uebersetzung erfahren hat, wird die neue Auflage auch in's Englische übertragen, ein Beweis, daß auch das Ausland den hohen Werth und die grundlegende Bedeutung der Arbeit Burckhardt's zu würdigen weiß.

□ **Leitfaden für den Unterricht in der Kunstgeschichte.** Vierte Auflage. Als erfreulichen Beweis, wie sehr die Kunstgeschichte sich als Lehrgegenstand in den Schulen überall

einzubürgern beginnt, verzeichnen wir die Thatsache, daß von dem unter W. Lübke's Auspieien bei Ebner & Seubert in Stuttgart bereits in vierter Auflage herausgegebenen „Leitfaden für den Unterricht in der Kunstgeschichte" nicht weniger als sechs Uebersetzungen bis jetzt erschienen sind. Es liegen uns vor: eine französische Ausgabe von C. Molle in Brüssel, eine vlämische von J. Vuylsteke in Gent bearbeitet, eine holländische von Johan Gram in Amsterdam publicirt, besonders aber eine englische von d'Anvers unter dem Titel „Elementary history of art", mit Vorwort von T. Roger Smith, die mit besonderer Sorgfalt behandelt und durch Abschnitte über die englische Kunst bereichert ist. Dazu sind in jüngster Zeit noch eine schwedische und sogar eine portugiesische Uebersetzung gekommen.

W. **Zur niederländischen Kunstgeschichte.** In dem vor Kurzem bei August Auerbach in Stuttgart erschienenen Werk, „Belgische Studien von Dr. Friedrich Oetker, handelt das vierte Hauptstück von niederländischer Kunst und Kunstindustrie, und dasselbe giebt Zeugniß von den vielseitigen Studien, welche der Verfasser auch auf diesem Gebiete und zwar an Ort und Stelle, in Belgien selbst, gemacht hat. Inmitten jener harten und jahrelangen Kämpfe, welche Oetker auf politischem Felde seinem Vaterlande zum Vortheil und Ruhm zu bestehen hatte, mochte er in jenen Studien oft Trost und Zerstreuung finden, und die Kunstgeschichte hat wahrlich allen Grund, sich dessen nur zu freuen. Eine eingehende Untersuchung hat der Verfasser unter Anderm dem großen Meister der niederländischen Schule, Hans Memling, gewidmet, über welchen, wie über seine Werke, vielfach neue Vermuthungen ausgesprochen und neue Aufschlüsse gegeben werden, wenngleich auch hier das, wie es scheint, undurchdringliche Dunkel, welches über den äußeren Lebensschicksalen des Meisters liegt, nicht völlig gelichtet werden konnte. Mit großem Fleiß und kritischem Verständniß sind die echten wie angeblichen Werke des Meisters, sowie ältere und neuere Nachrichten über dieselben zusammengestellt, und es kann somit die Abhandlung als eine werthvolle Bereicherung der Memling-Literatur bezeichnet werden.

Kunstgeschichtliches.

Ueber die Schliemann'schen Ausgrabungen in Mykenä erhält die Köln. Zeitg. von sachkundiger Hand aus Athen das nachfolgende Schreiben: „Die in einer der vier Kisten enthaltenen Goldsachen aus Mykenä waren einige Tage in der Bank ausgestellt und die Honoratioren der Stadt zur Besichtigung eingeladen. Die Beurtheilung derselben bildet das allgemeine Thema der Unterhaltung. Den Gelehrten Athens erscheint der Name Agamemnon schon zu jung und sie datiren nach König Danaos. Andere erkennen bereitwillig an, daß sich sehr alterthümliche Stücke, namentlich an Petschaften, darunter finden; sie können aber in der großen Menge von Goldsachen nichts von dem erkennen, was die älteste Epoche asiatischer Goldarbeit kennzeichnet, das Massive des Metalls, die Strenge des Stils. Die Goldsachen sind alle aus dünnem Blech geschlagen, die Formen und Zeichnungen meist stillos und mehr die einer Zeit des Verfalles, als die der Urzeit, in welcher an die Küsten Europa's die ersten Geschmeide phrygisch-lydischer Kunst gelangten. Auch die Auffindung giebt nicht Gewähr für ein so hohes Alterthum. Denn wenn auch die senkrechten Gruben auf der Burg aus alter Zeit stammen, so hat doch Niemand bis jetzt beweisen können, daß diese Gruben ursprünglich Gräber waren. Sie können sehr wohl unterirdische Vorrathsräume sein, wie sie in jeder alten Burg sein mußten; und diese Räume können sehr wohl von Fürstengeschlechtern, welche sich in viel späterer Zeit hier eingenistet haben, als Fürstengräber benutzt worden sein. Denn von Grabmälern heroischer Zeit haben die neu aufgefundenen Grabstätten nichts an sich; und die unverbrannten, in die Tiefe gesenkten Gebeine, die von Erdmassen bedeckt sind, zeugen doch auch nicht gerade von homerischen Zeiten. Gebäude aus sehr später Epoche finden sich aber zweifellos in der nächsten Nähe der Grabstätten. Unter diesen Umständen ist es erklärlich, daß die chronologische Bestimmung der Gräber zwischen der Zeit des Danaos und der des byzantinisch fränkischen Mittelalters schwankt, und da es noch Monate lang dauern wird, bis alle Theile des Fundes zusammen ausgestellt sein werden, kann ein sicheres Urtheil unmöglich fürs Erste gefällt werden. Darum wird das inländische und ausländische Publikum, welches jetzt schon entscheidende Antworten begehrt, diese nervöse Ungeduld zähmen müssen. Der Goldschatz des Priamos ist schon vor vier Jahren gefunden und bis heute ist noch nicht auf's Reine gebracht worden, welcher Epoche die Geschmeide angehören, welche sich die Einen am Halse einer Andromache dachten, die Anderen als Schmuck aus einem türkischen Harem. Das Gold von Ilion ist bald wieder verschwunden und der Betrachtung entzogen. Die Goldschätze von Mykenä werden, weil sie Staatsgut sind, als eine öffentliche Sammlung ausgestellt werden, schwerlich aber vor April. In Ilion wie in Mykenä hat über das hohe Alter der dort gefundenen Thongefäße und Thonfiguren kein vernünftiger Mensch zweifeln können Die Goldsachen sind hier wie dort problematische Gegenstände, in deren chronologischer Bestimmung die Schätzungen um Jahrtausende auseinandergehen. Die Geschichte von Mykenä pflegt man auf die Zeit der Atriden zu beschränken und sich ungefähr mit dem Jahre 460 v. Chr. für immer abgeschlossen zu denken. Daß dies ein Irrthum sei, zeigen die viel späteren Bauten, die neuerdings zum Vorschein gekommen sind; und es ist verkehrt, das Mittelalter Griechenlands mit seinen prächtigen Hofhaltungen, darum, weil wir es nicht kennen, als nicht vorhanden anzusehen. Das vorliegende Räthsel wird neue Forschungen hervorrufen und über kurz oder lang zu wichtigen Ergebnissen führen"

Sammlungen und Ausstellungen.

* **Die historische Ausstellung der Wiener Akademie** hat unter den fleißigen Händen des Komités so große Dimensionen angenommen, daß die Eröffnung vom 15. d. M. auf den 3. April verschoben werden mußte. Das außerordentliche Interesse der Ausstellung knüpft sich namentlich an den Umstand, daß sie uns den Entwickelungsgang der modernen Kunst im Zusammenhange mit der des 18. Jahrhunderts vorführen wird. Ein ausführlicher Katalog wird für den Beginn der Ausstellung vorbereitet.

B. **Stuttgart.** Im Festsaal des Museums für bildende Kunst war kürzlich abermals eine interessante Ausstellung veranstaltet, die zahlreich besucht wurde. Besonders fesselte ein großes Bild von Albert Arnz aus Düsseldorf, der sich seit einigen Monaten hier aufhält, die allgemeine Aufmerksamkeit, weil es einen für die Stadt bedeutungsvollen Moment künstlerisch verherrlicht. Arnz hat sich nämlich die schwierige Aufgabe gestellt, den großen Fackelzug darzustellen, der dem deutschen Kaiser bei dessen Anwesenheit am 22. Sept. v. J. hier gebracht wurde. Wir sehen den schönen Schloßplatz mit der Jubiläumssäule und den beiden großen Fontainen belebt von zahllosen Personen aller Stände, worunter die malerischen schwäbischen Volkstrachten vielfach vertreten sind; im Hintergrunde ist das königliche Schloß, glänzend erleuchtet durch tausende von Fackeln des davor aufgestellten Zuges, die ein magisches Licht verbreiten, welches sich auch noch auf das alte Schloß und die davor stehenden Bäume ergießt. Auf dem Balkon sind die Gestalten des Kaisers, des Königs Karl und seiner Gemahlin trotz der Entfernung noch kenntlich, während die zahlreiche Begleitung derselben mehr im Lichtglanz verschwindet Das Wogen und Treiben der Massen ist gut ausgedrückt, die Gegensätze der leuchtenden Fackeln und Lampions und der sternhellen Herbstnacht wirken überaus naturwahr und das effektvolle Gemälde macht einen höchst vortheilhaften Eindruck. Eine treffliche Eifellandschaft von H. Funk sprach in ganz anderer Weise den Beschauer an. Anspruchlos im Kolorit, zeigte dieselbe eine solche stilistische Größe in der meisterhaften Komposition und eine so mächtig ergreifende Poesie, daß wir nur wünschen können, dies ausgezeichnete Werk unserer Galerie dauernd einverleibt zu sehen. Je mehr die Aeußerlichkeit in der modernen Kunst überhand nimmt, um so höher sind Bilder von der einfachen Gediegenheit des genannten zu schätzen, die unbeeinflußt von der herrschenden Zeitströmung ihren bleibenden Werth behalten. Ungemein poetisch wirkte auch eine romantische Landschaft von A. Böcklin, „Das Schloß am Meer", die wir zu den hervorragendsten Schöpfungen des genialen, nur

oft allzu bizarren Künstlers zählen. Sie erinnerte lebhaft an eins seiner Bilder in der Galerie des Baron Schack in München und fand ungetheilte Anerkennung. Schon am ersten Tage der Ausstellung wurde sie vom König von Württemberg für seine Privatgalerie angekauft. Eine Parklandschaft mit vielen Rococofiguren, die Blindekuh spielen, von Hennings war recht geschickt gemacht, ohne indessen auf gleichen künstlerischen Werth Anspruch machen zu können. Ein ganz vorzügliches Bild dagegen ist Defregger's „Auf der Alm", worin die unvergleichliche Meisterschaft der Charakteristik in den Köpfen der lachenden drei Wilderer, die mit der drallen Sennerin scherzen, und des eifersüchtigen Liebhabers derselben volle Bewunderung verdient. Ebenso muß „Der Verläumder" von Kurzbauer gerühmt werden, der sich durch ähnliche Vorzüge auszeichnete. Das junge Mädchen, das seine Ehre vertheidigt, erscheint darin ganz besonders gelungen. Auch der Maler, der in einer wallachischen Dorfstube Studien zeichnet, von Gysis, ist ein Bild von koloristisch guter Durchführung, läßt aber in der Zeichnung Manches zu wünschen übrig, z. B. in den Händen und Füßen der Kinder. „Ein Pferdefang in Ungarn" von H. Lang veranschaulichte den malerischen Gegenstand in recht lebendiger Weise, und eine „Ulanen-Vedette" von Moritz Blanckarts, der unlängst von Düsseldorf hierher übersiedelte, zeigte das Bestreben, einem einfachen Motiv durch die Abendstimmung der Landschaft Interesse zu geben. — In einem der Galerie-Säle des Museums war gleichzeitig eine andere Ausstellung arrangirt, die ebenfalls viele Zuschauer anlockte. Sie enthielt in Photographie und Farbendruck eine reiche Auswahl trefflicher Nachbildungen der vorzüglichsten Werke der altflandrischen Malerschule, der Gebrüder van Eyck, Memling, Mabuse u. A., und diente zur Erläuterung eines nach Form und Inhalt gleich ausgezeichneten Vortrags, den Professor von Lübke am Abend des 17. Februar im Saale des Königsbaues unter lebhaftem Beifall des zahlreichen Publikums gehalten. — Auch die beiden permanenten Kunstausstellungen wiesen wieder viele Neuheiten auf. — Im Kunstverein war es merkwürdigerweise diesmal ein Historienbild, welches als das beste dort bezeichnet werden kann, nämlich die Verhaftung des edlen Lavoisier, Kommissärs des französischen Staatsschatzes, 1794, von L. v. Langenmantel. Der Gegensatz der eindringenden Volksmenge und der ernst und würdig gehaltenen Figur des verurtheilten Staatsmannes und Gelehrten kam zu wirkungsvoller Geltung darin, wie denn auch Zeichnung und Farbe Lob verdienen. Eine Gebirgslandschaft aus Kärnthen von Piepenhagen in Prag und mehrere Jagdscenen von Pausinger dürfen daneben ebenfalls noch mit Anerkennung genannt werden. — Bei Herdtle & Peters war die Auswahl wieder reicher, wozu namentlich werthvolle auswärtige Einsendungen beitrugen. Unter diesen stand Cabanel's „Laura" jedenfalls obenan. Dies interessante, geistreich gemachte Bild gewann durch längere Betrachtung einen eigenthümlichen Reiz, der bei oberflächlicher Anschauung kaum zur Geltung kam. Auch „das Mädchen am Strande" von Mataria und Carabin's Ansicht von St. Remo enthielten große Vorzüge. Architekturstücke von Calame, Waldlandschaften von Ciceri und Thierstücke von Schenk in Paris bewiesen gleichfalls virtuose Beherrschung der Technik. Die Seufzerbrücke in Venedig von Th. Choulant in Dresden darf den besten Bildern des verdienstvollen Meisters zugezählt werden, der es immer versteht, architektonische Genauigkeit mit künstlerischer Behandlung geschickt zu vereinen. Drei Gebirgslandschaften von Riedmüller fesselten durch die lobenswerthe Wiedergabe gut gewählter Motive, und der Sommerabend in Oberschwaben von Her in München erfreute durch die malerische Art des Vortrags, die von entschieden koloristischer Begabung zeugte. Sehr effektvoll war auch ein Motiv aus dem Ortlergebirge von Adolf Obermüllner in Wien, dem sich verschiedene kleine Landschaften von Peters anreihen lassen. Das Motiv aus der schwäbischen Alp von von Heyn war ein recht gediegenes Bild, das namentlich in der soliden Ausführung liebevolles Naturstudium bewies. Hochpoetisch und trefflich in Stimmung und Behandlung war der Mondaufgang von C. Ludwig, dem verdiente Anerkennung zu Theil wurde. Auch der Wintertag von Th. Schütz hatte etwas poetisch Anmuthendes und übertraf in der einheitlichen Wirkung die schwäbische Frühlingslandschaft bei Weitem. Schätzenswerthe Leistungen in der Bildnißmalerei boten L. Horst, G. Fischer und Gaupp, ganz besonders aber Schauß, dessen treffliches Porträt des Abbé Liszt ein wahres Charakterbild genannt zu werden verdient. Unter den Genrebildern darf sich das Jägerlatein von A. Eberle mit Recht des meisten Erfolges rühmen. Die Gestalten sind lebenswahr und gut charakterisirt. Auch viele Aquarelle durften auf Beachtung Anspruch machen, wie die sorgfältig und lobenswerth ausgeführten Ansichten von Basel und Nürnberg von Bach, der sich auch als Radirer vortheilhaft bekannt gemacht hat, mehrere Landschaften von Herdtle in Cannstadt, ein Märchenfries im Genre Schwind's von Keppler, worin sich eine hoffnungsvolle Begabung aussprach, und manches Andre, das wir nicht einzeln anführen können.

O. A. Düsseldorf. Wenn manche Porträtmaler der Düsseldorfer Schule sich in einer rohen Bravour gefallen, so wirkt die bescheidene Auffassung der Natur besonders wohlthuend, welche sich in dem neuesten Bildniß von C. Sohn, ausgestellt bei Bismeyer & Kraus, offenbart. Ein halberwachsenes Mädchen, schlank aufgeschossen, steht in einfacher Haltung, die volle Kinderunschuld in der ganzen Erscheinung ausgeprägt, an einem Tische, auf welchem sich Blumen und ein rothsammtnes Kästchen befinden. Das blonde Kolorit des Mädchens, das helle Haar, die zartblühende Haut bilden die schönste Harmonie mit dem weißen Kleid und der matt rosafarbenen breiten Schärpe. Nicht minder gut stimmen der Hintergrund, ein mit Gobelins ausgeschlagenes Zimmer, die gelbseidene Tischdecke, das dunkelrothe Kästchen und die mattgelbe Rose in dem Kelchglas zu der lichten Gestalt, nur der grellrothe Punkt, die Blume auf dem Hute, den das Kind in der Hand hält, stört die einheitliche Wirkung. Mehr Werth aber als auf diese Vorzüge der Farbe ist auf den geistigen Inhalt des Bildes zu legen. Um von einem solchen zu reden, bedarf es keiner Komposition, keiner Handlung; es genügt die Erscheinung eines einzelnen Menschen, ja sogar eines Kindes, in welchem doch so viele Fähigkeiten noch schlummern, so viele Gaben nur erst im Keim vorhanden sind. Indessen was einem solchen Kindergesicht an vielseitigem Interesse im Verhältniß zu einem älteren Kopfe fehlt, wird ja reichlich durch den Reiz der Unschuld, welche der Künstler hier zum vollen Ausdruck gebracht hat, ersetzt. Dabei kommt es wenig in Betracht, wenn man dem Bilde, und wohl nicht mit Unrecht, einen Mangel an plastischer Rundung vorwirft. — Als Gegensatz zu dieser geistigen Auffassung der Natur müssen wir die Bildnisse von Kolitz, welche bei Herrn Schulte ausgestellt sind, anführen. Da alle feineren Züge fortgelassen sind, erscheinen die Gesichter maskenartig und ängstigen mehr durch die plumpe Körperlichkeit der Erscheinung, als daß ihr Anblick anzieht und erfreut. Wohlthuend ist neben diesen Porträts das Bildniß eines alten Herrn, von Prof. Röting gemalt, welches von liebevoller Auffassung der Natur und treuem Studium zeugt. — Wahre Bravourstücke sind O. Achenbach's große Landschaften, Pendants, für Hamburg bestimmt, der Strand von Neapel und Castell Gandolfo. Dieser Künstler übertrumpft die Natur und thut nicht Recht daran, denn wenn ihn auch das nach Effekten heißhungrige Publikum darum lobt, so schmälert er doch den Werth seiner Bilder durch solch' ein Spielen mit der Wahrheit. Finden sich so viel Töne, so viel Nuancen auch wirklich in der Natur so eng zusammen, was wir nicht zu entscheiden wagen, so sieht sie doch das Auge nicht so abgesondert, nicht so unvermittelt; sie sind durch Licht- und Luftwirkung immer mehr verschmolzen, harmonischer vereint, als es die bildende Kunst je vermag, würde sie auch von der geschicktesten Hand ausgeübt. Auch hätte es der Maler nicht nöthig gehabt, durch einen so bunten Vordergrund, durch einzelne Setzstücke, als grellangestrichene Buden, durch Fruchtkörbe, bunte Bücher und vor Allem durch die Toiletten der Damen das Farbengewühl noch zu erhöhen. Das Meer freilich birgt alle Töne in seinem Schooß, aber so atlasartig wie auf der rechten Seite des Bildes „Der Strand von Neapel", so monoton glatt und wie von Ackerfurchen durchschnitten erscheint es nicht, selbst bei gänzlicher Windstille. Die unnatürliche Wirkung dieser Partie wird noch dadurch vermehrt, daß der Thurm am Strande ganz in demselben Tone wie das Wasser

gehalten ist und durchaus unkörperlich dasteht. Die trostlose graue Luft, echt nordisch, macht nicht den Eindruck eines Gewitterhimmels, und einen solchen müssen wir doch nach der Stimmung, welche sonst in der Landschaft herrscht, annehmen. Die Wolken bauen sich bei elektrischer Spannung der Luft stets in deutlichen, schönen Massen auf. Der Mangel an Zeichnung in den Gebirgspartien ist auch auf diesen Bildern zu beklagen, insbesondere da die Linien der süditalischen Berge sehr scharf und pikant sind und die durchsichtige Luft sie auch aus großer Ferne noch deutlich erscheinen läßt. Bei der zweiten Landschaft, „Castell Gandolfo im Albanergebirge", finden sich ähnliche Mängel und ähnliche Vorzüge. Daß letztere so oft erwähnt und gepriesen worden sind, soll uns nicht abhalten, sie nochmals in's Auge zu fassen, und darauf zurückzukommen, wie großartig die Anordnung der Bilder stets im Allgemeinen ist, wie trotz mancher Uebertreibung Anderes wieder so ganz naturwahr erscheint, wie z. B. die linke Seite auf dem „Strand von Neapel", die Häuserreihen, die vortretenden Gebäude, wie reizend der sonnenbeleuchtete Abhang am Vesuv, bedeckt mit weißen Dörfern und Villen, wie lockend auf dem Bilde, „Castell Gandolfo", der grüne Waldsaum an der rechten Seite des Weges. — Nicht so blendend und umfangreich, aber in ihrer bescheidenen Art von feiner Wirkung sind zwei Landschaften von Kappus in München, bei Herren Bismeyer & Kraus ausgestellt. Beide Bilder zeigen uns Gebirgsseen, die Ferne durch Nebel halb verschleiert, Vorder- und Mittelgrund von Staffage belebt. — An des Altmeisters Lessing Art und Weise mahnt eine große Landschaft von Schuch, in derselben Ausstellung, sowohl durch den Charakter der Gegend als durch die Größe und Bedeutung der Staffage. An einem Waldrand, durch eine riesige Eiche und Buschwerk geschützt, harrt ein Trupp Wegelagerer, theils zu Pferd, theils zu Fuß, auf einige Frachtwagen, die aus der Ferne herankommen, offenbar in der Absicht dieselben auszuplündern. Von einer zerfallenen Hütte am Stamme des alten Baumes klettert eben einer der Raubgesellen herab, der oben durch die Sparren gelugt haben mag. Mit den emporgehobenen Fingern deutet er die Zahl, der durch die Haide sich nähernden Gefähre an. Diese Bewegung ist nicht allein natürlich, sondern wirkt auch noch sehr dramatisch, indem wir sehen, wie groß die Vorsicht ist, wie tief das Schweigen, wie wichtig die Beute. Die zwei winzigen weißen Punkte in der Ferne, auf die wir sonst gar nicht achten würden, gewinnen dadurch Bedeutung. Sowohl die Bäume, als die wellenförmige Ebene, Mittelgrund und Ferne sind trefflich gezeichnet, und die trübe Färbung, welche allerdings etwas schwer und erdig erscheint, paßt zum Gegenstand.

S. Schwerin. Neben dem in Nr 18. dieses Blattes von uns besprochenen Gemälde, „Der Einmarsch in Orleans", von Louis Braun in München wurde nun auch das von Georg Bleibtreu in Berlin gemalte Gegenstück, „Der Sieg bei Loigny", in der großherzoglichen Gemäldegalerie hierselbst ausgestellt. Beide Gemälde führen uns die schweren Kämpfe jener großen Zeit klar vor Augen, die um so mehr unsere lebhafte Theilnahme erregten, weil sich in den Reihen der Krieger unsere Landsleute befanden. In dem am 2. December 1870 beginnenden Treffen bei Loigny wurde bekanntlich das 16. Korps unter Chanzy, sowie das 17. und Theile des 15. Korps der französischen Loire-Armee vollständig geworfen und bis Artenay und Palay zurückgedrängt. Diesen glänzenden, unter Führung des Großherzogs von Mecklenburg-Schwerin erfochtenen Sieg, der die Einnahme von Orleans vorbereitete, führt hier Bleibtreu in dem ausgestellten Gemälde vor Augen Die blutige Schlacht von Orleans steht hier noch bevor; im Sturmschritt ziehen die Kolonnen vorüber und hoch zu Roß sieht man den Führer der Armee, umgeben von seinem Stabe, die weiteren Befehle, mit erhobenem rechten Arm gen Orleans zeigend, ertheilen. Siegreich dringt die Armee auf der Straße von Chateaudun gegen Orleans vor, bis nach siegreicher Schlacht diese Stadt genommen und der Großherzog um Mitternacht des 4. December in dieselbe als Sieger einzog. Diese glorreichen Ereignisse, von den tüchtigen Schlachtenmalern Braun und Bleibtreu trefflich veranschaulicht, werden der Mit- und Nachwelt Kunde geben von dem Antheil, den die Mecklenburger unter Führung ihres Fürsten und Feldherrn an dem glorreichen Kriege hatten. Die Komposition Bleibtreu's fesselt durch die klare Disposition, die Kolonnen schließen sich leicht und geschickt den Hauptgruppen an, so daß sich das Verständniß durch die Anschauung von selbst erschließt. Die dramatische Bewegtheit der meisterhaft gezeichneten Figuren auf dem naturgetreu wiedergegebenen Schneefelde, die Porträtähnlichkeit des Führers und mehrerer hervorragender Persönlichkeiten seines Stabes, die scharfe Charakteristik einzelner Krieger, die harmonische Farbengebung und die treffliche Beleuchtung — Alles dieses zusammen genommen stempelt dies Gemälde, ebenso wie das Braun'sche, zu einem Kunstwerke ersten Ranges. — Vom Hofmaler Jentzen hierselbst kam eine ziemlich große Landschaft zur Ausstellung, die den Flecken „Gerolstein im Eifelgebirge" veranschaulicht. Eine Reihe von Häusern, malerisch gelegen und sonnig beleuchtet, zieht sich rechts am Gebirge hin. Im Mittelgrunde erblickt man einen ländlichen Hof mit Wirthschaftsgebäuden, aus deren Stallungen soeben die Rindviehheerde getrieben ist. Rechts zeigt sich ein Brunnen mit einer Steinumfassung, an welchem eine Frau mit einem Eimer beschäftigt ist. Links Baumgruppen und die Dorfstraße, welche an beiden Seiten mit Gebäuden und Bäumen eingefaßt ist Vor der alten Mauer steht ein leerer Ackerwagen. Auf dem Hofe im Mittelgrunde herrscht reges Leben. — Etwas dilettantenhaft ist dagegen der „Ländliche Kirchhof" von Mathes. Links im Vordergrunde einzelne Grabhügel mit schwarzen, zum Theil verfallenen Kreuzen, während rechts auf dem Wiesengrunde buntgekleidete Kinder Blumen pflücken. Hohe Bäume bilden den Hintergrund. Ansprechender als dies Bild sind zwei Genrestücke von Dr. Grote. Das eine führt uns in landschaftlicher Umgebung ein altes Mütterchen vor; das durchfurchte wettergebräunte Gesicht der Alten, die vor ihrer Hütte sitzt, mit Gemüsekörben zu ihren Füßen, ist mit Sorgfalt gemalt. Auf dem andern Bilde klimmt zwischen Felsen und Schluchten mühsam ein alter Mann herab, mit dem Ränzel auf dem Rücken, in der Hand ein Körbchen, in welchem er Kräuter gesammelt hat Es liegt etwas Fesselndes in der Erscheinung der beiden Alten, deren Typen lebenswahr aufgefaßt und mit Geschick behandelt sind.

Ausstellung von Arbeiten der vervielfältigenden Künste im bayerischen Gewerbemuseum zu Nürnberg. Das bayerische Gewerbemuseum zu Nürnberg veranstaltet in der Zeit vom 2. September bis 7. Oktober d. J. eine Ausstellung von älteren und neueren deutschen kunstgewerblichen Arbeiten aus den Gebieten des Buch- und Kunstdruckes. Die Ausstellung findet im eigenen Gebäude des bayerischen Gewerbemuseums zu Nürnberg statt. — Der Zweck der Ausstellung ist, die Entwickelung des Buch- und Kunstdruckes mit seinen Nebenarbeiten in Deutschland zu zeigen, die Kenntniß der zu Gebote stehenden Vervielfältigungsarten zu verbreiten und zu einer umfassenden Benutzung jener Hilfsmittel, welche die neuere Wissenschaft hierfür bietet, anzuregen. — Zugelassen werden zur Ausstellung solche Arbeiten, welche in Deutschland in der Zeit vom Beginn des sechzehnten Jahrhunderts bis zur Gegenwart ausgeführt sind und zwar als Erzeugnisse der Buchdruckerpressen, der Kupferdruckpressen, der Steindruckpressen, der Glasplattenpressen, der Walzenpressen und der Lichtkopie einschließlich der dabei zur Anwendung kommenden künstlerischen und mechanischen Vorarbeiten. Metallschnitte, Metallstiche, Metallätzungen, Holzschnitte, Lithographien, Autographien, Farbendrucke, Photographien, Lichtdrucke auf Papier und anderen Stoffen sollen ausgestellt werden. — Von besonderer Wichtigkeit ist es, daß nicht nur fertige Produkte, sondern auch das zu ihrer Herstellung angewendete Verfahren durch Vorführung der Werkzeuge, Apparate, Chemikalien, Pressen u. s f., der in Arbeit befindlichen Druckplatten in verschiedenen Stadien, und Abzüge davon ausgestellt werden. — Gleichzeitig mit der Eröffnung der Ausstellung soll ein ausführlicher Katalog ausgegeben werden, welcher, womöglich mit Illustrationen ausgestattet, die nöthigen Erläuterungen bieten wird Es ist deshalb sehr erwünscht, ausführliche Beschreibung der auszustellenden Gegenstände schon bei der Einsendung der Anmeldung zu erhalten. Die Gegenstände selbst werden vier bis sechs Wochen vor der Eröffnung der Ausstellung erbeten. Bei älteren Arbeiten haben die Erläuterungen sich auch auf Alter und Herkommen zu erstrecken. — Die Ausstellungsgegenstände werden systematisch nach Art ihrer Herstellung gruppirt, so daß jede ein-

zelne Gruppe ein möglichst vollständiges Bild ihrer künstlerischen und technischen Entwickelung während vier Jahrhunderten giebt und die Leistungen der Neuzeit mit denen der Vergangenheit zur sofortigen Vergleichung und Würdigung sich darstellen. — Es besteht die Absicht, ein Preisgericht zur Beurtheilung der ausgestellten Arbeiten zu berufen und die besten Arbeiten durch künstlerisch ausgeführte Diplome oder durch Medaillen auszuzeichnen.

Vermischte Nachrichten.

Die Ausführung des Bismarck-Denkmals für die Stadt Köln ist dem Bildhauer Schaper derart in Entreprise übergeben worden, daß der Künstler für die Summe von 40,000 Mark das Monument sammt dem Postament und dem übrigen Zubehör herzustellen hat. (Berl. Tagebl.)

Inserate.

Hierzu eine Beilage von E. A. Seemann in Leipzig.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XII. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

15. März



Nr. 23.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1877.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Donnerstag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Restauration der Stiftskirche zu Gelnhausen.

(Zuschrift an den Herausgeber.)

Stuttgart, am 1. März 1877.

Hochgeehrter Herr!

Soeben habe ich das neueste Beiblatt, Nr. 20, Ihrer geschätzten Zeitschrift erhalten und hieraus zu meinem großen Bedauern ersehen, daß die Restauration der Stiftskirche zu Gelnhausen nicht nur bereits die Entfernung der Holzemporen herbeigeführt hat, sondern auch an den herrlichen Lettner, sei es durch Hinzufügung eines baldachinartigen Predigtstuhles, sei es durch Abbruch und Wiederaufbau als Orgelbühne im Westen der Kirche, Hand anzulegen beabsichtigt.

Angesichts einer derartigen Vergewaltigung möchte auch ich nicht schweigend mich verhalten, sondern wenigstens einerseits meine vollständige Zustimmung zu den Anschauungen des Herrn Friedr. Schneider und andererseits einige persönliche Bemerkungen in die Oeffentlichkeit gelangen lassen. —

In der Pfingstwoche des Jahres 1864 saß auf eben jener, jetzt abgebrochenen Holzempore der Stiftskirche zu Gelnhausen ein körperlich schwer angegriffener, aber geistig jugendlich frischer Baumeister, dem die Wiederherstellung des Innern der Kirche von der damaligen kurhessischen Regierung übertragen war; es war Georg Gottlob Ungewitter, welcher dieser Aufgabe nicht nur die eingehendsten Studien und Kenntnisse der mittelalterlichen Baukunst, sondern auch den besten Willen für achtungsvolle Erhaltung des Vorhandenen und für pietätvolle Neuerungen entgegenbrachte.

Während der Meister, durch das mehrjährige Ankämpfen gegen eine tödtliche Krankheit gebeugt, stundenlang ruhig von der Empore in den Kirchenraum hinabschaute und im Geiste besonders die polychrome Ausmalung des Innern erwog und gestaltete, waren zwei seiner Schüler mit dem Aufmessen des Baues beschäftigt. Hierauf gestützt, sowie mit Benutzung früherer, freilich ziemlich ungenauer Aufnahmen ward während des Sommers 1864 in den Bureaux Ungewitter's zu Kassel die innere, polychrome Ausmalung von der Kuppel herab bis zum Sockelgesims am Fußboden ausgearbeitet. Ein verhältnißmäßig großer Maßstab gab einerseits Gelegenheit, Alles gründlich in Betracht zu ziehen und vermehrte andererseits den Zeitaufwand für die Darstellung. Ein Freund von mir und ich waren mit dieser anregenden und schönen Aufgabe betraut, und obgleich wir während der Woche in allen Freistunden, welche das Studium an der höheren Gewerbeschule uns übrig ließ, sowie an den Sonntagen selbst fleißig arbeiteten, so ging die Sache unserem hochverehrten Lehrer und Meister zu langsam, und mehr denn ein Mal klagte er laut, er werde angesichts seines fortschreitenden Leidens nicht einmal auf dem Papiere die Darstellung seiner Gedanken fertig sehen. Zufällig stimmte der Maßstab unserer Blätter mit dem des in Ungewitter's mustergiltigem Lehrbuch der gothischen Konstruktionen unter Fig. 895 und 96 dargestellten Lettners zu Gelnhausen überein, so daß der reich gegliederte Einbau in seiner Zeichnung aus dem gedruckten Werk direkt auf das polychrome Blatt übertragen werden konnte. Dieser

Umstand, die hierdurch gewonnene Zeitersparniß bereitete unserem Lehrer große Freude und erschien demselben glückverheißend für die Erfüllung seines, zunächst nur auf das Projekt gerichteten, heißen Wunsches. In der That ward der letztere erfüllt; im September waren die Zeichnungen fertig, und von diesen umgeben, hiermit und mit anderen Arbeiten beschäftigt, ward sein Geist am 6. Oktober 1864 vom Todesengel zu einer besseren Welt geleitet.

In treuer Erinnerung an Ungewitter und an seine letzte künstlerische Arbeit glaubte ich hervorheben zu müssen, daß die Erhaltung des Lettners, die polychrome Ausmalung desselben, sowie des daran gelehnten Pfarraltares von Ungewitter als etwas Selbstverständliches angenommen wurde. Möchte diese Anschauung in maßgebenden Kreisen rechtzeitig zur Geltung gelangen, und möchte das veröffentlichte Gutachten Friedr. Schneider's allseitige Anerkennung finden. Ohne demselben weitere Worte hinzuzufügen, erlaube ich mir, hierdurch angeregt, die öffentliche Anfrage, ob der zuständigen Behörde zur Wiederherstellung der Stiftskirche in Gelnhausen die Pläne Ungewitter's bekannt sind und wo, im Verneinungsfalle, dieselben sich befinden?

H. Steindorff,
Architekt.

Kunstliteratur.

Johann Heinrich Ramberg, in seinen Werken dargestellt von Jacob Christoph Karl Hoffmeister. Hannover, Karl Meyer. 1877.

Den diis minorum gentium in der deutschen Künstlerwelt, welche von der durch Winckelmann, Lessing und Goethe aus dem klassischen Alterthum abgeleiteten Geistesströmung nur leise berührt, gleichwohl die Möglichkeit eines neuen Aufschwunges der Kunst ahnen ließen, darf auch Johann Heinrich Ramberg (1763—1840) vorwiegend im Sinne einer von französischen Einflüssen befangenen Geschmacksrichtung beigezählt werden. Die Ungeduld einer sprudelnden Phantasie, die den um volle Durchbildung seiner Gedanken und Formensprache zumeist unbekümmerten „Improvisatore“ von einer Skizze zur andern getrieben, hat sein Gedächtniß neben den ihm innerlich verwandten Meistern Hogarth und Chodowiecki verdunkelt und der Werth seiner zahlreichen vorzüglichen Radirungen ist angesichts der minder achtbaren massenhaften Illustrationen häufig mit Unrecht geschmälert worden. Es ist das Verdienst Hoffmeister's, durch einen sorgfältigen raisonnirenden Katalog der Werke nebst einer kurzen ästhetisch-kritischen Würdigung die künstlerische Eigenart Ramberg's schärfer beleuchtet zu haben. Auf Grund vier beträchtlicher Sammlungen im Berliner Kupferstichkabinet, im Besitz des Kammerherrn Max von Donop auf Schloß Wöbbel bei Detmold, Karl Jasper's, eines Enkels des Künstlers und in Händen des Verfassers, ist eine annähernde Vollständigkeit in der Aufzählung und Beschreibung erreicht, welcher die im Städtischen Museum zu Leipzig befindliche Slevogt'sche Stiftung, ca. 80 mit großer Sauberkeit zierlichst ausgeführte Originalaquarelle nebst dazu gehörigen Bleistiftstudien, Illustrationen zum Oberon, Don Juan, Freischütz, Barbier von Sevilla, zur Zauberflöte, Preciosa und Figaro's Hochzeit, anzureihen sein würde. Somit auf's Neue in den geschichtlichen Entwickelungsgang deutscher Kunst bedeutsamer eingereiht, tritt uns Ramberg aus seinen Werken, die das Verzeichniß in 337 Nummern, inhaltlich nach 7 Kategorien und diese je nach Radirungen, Originalradirungen, Handzeichnungen und Stichen geordnet, enthält, in fesselnder Originalität und im ganzen Umfange seiner in zweiter Linie auch ein kulturgeschichtliches Interesse erweckenden Thätigkeit klar vor Augen. L. v. D.

Nekrologe.

R. Tiesenhausen †. Am 24. November 1876 starb in München der geschätzte Marinemaler Paul Frhr. v. Tiesenhausen in Folge eines Lungenleidens. Er war am 10. Januar 1837 auf Idser in Esthland, dem Landgute seines Vaters geboren und erhielt seine Jugendbildung auf der Domschule zu Reval, welche er, obwohl erst sechzehn Jahre alt, beim Ausbruche des Krimkrieges verließ, um sich freiwillig in die Reihen der russischen Vaterlandsvertheidiger zu stellen, in denen er bis zum Premier-Lieutenant vorrückte. Nach Beendigung des Krieges aber erwachte in dem jungen Manne eine lebhafte Neigung zur Kunst, und im Jahre 1861 war diese so mächtig geworden, daß er ihr zu Liebe seinen Dienst quittirte und nach München übersiedelte, um sich hier zum Künstler auszubilden. Nachdem er einige Zeit Schüler des Landschaftsmalers Millner gewesen, entschloß er sich die Akademie zu besuchen, obschon zwischen ihm und den übrigen Schülern derselben ein so namhafter Altersunterschied bestand; denn er war bereits den Vierzigern nahe. Während seine ersten Leistungen in der Landschaftsmalerei ziemlich unbeachtet geblieben, zog ein kleines Marinebild, das er im Spätsommer 1869 im Kunstverein ausstellte, die Aufmerksamkeit Adolf Lier's auf den Kunstjünger. Lier war es, der denselben ermunterte, ihn in seine Kreise zog und endlich — im Oktober desselben Jahres — unter die Zahl seiner Schüler aufnahm. Von dem wackeren Meister geleitet und von günstigen Zeitverhältnissen unterstützt, entwickelte sich sein Talent auf's Glänzendste. Seine Arbeiten waren bald lebhaft gesucht und fanden theilweise selbst Aufnahme in Galerien; so seine „Scenerie in einem Seehafen bei Eintritt der Nacht“, welche vom k. Museum in Stuttgart erworben wurde. Außer diesem fanden namentlich sein „Eintritt der Ebbe“, eines seiner ersten Bilder, und seine „Nordische Nacht, ein Strandbild“ wohlverdiente Anerkennung. Eine seiner letzten Arbeiten, „Ebbe an der Nordsee“, wurde vom Münchener Kunstverein zum Zwecke der Verloosung angekauft. Seine Stoffe entnahm der Künstler den Küsten der Ost- und Nordsee, die italienischen Küsten zogen ihn nicht an, und wußte sie mit ebenso überraschender Naturwahrheit als poetischem Sinne künstlerisch zu gestalten.

Kunstgeschichtliches.

Römische Funde bei Neuschenberg. Bei den vom Kölner Alterthumsverein unter Leitung des Betriebsinspektors der Köln-Mindener Eisenbahn vorgenommenen weiteren Ausgrabungen bei Neuschenberg ist wieder eine große Reihe von Gräbern aufgedeckt worden. Mehrere derselben zeigten weiter

nichts als Asche und Reste verbrannter Gebeine. Verschiedene andere enthielten einfache Graburnen von rohem Thon, der bei der leisesten Berührung an der Luft zerfiel. In zwei Grabstätten fanden sich römische Urnen von terra sigillata oder richtiger aretinischem Thon. An der Beschaffenheit dieser rothen Erde läßt sich annähernd die Zeit bestimmen, in welcher die Knochenreste beigesetzt worden sind. Die Gefäße aus der Zeit der Kaiser des Augusteischen Hauses zeichnen sich von den späteren durch Schönheit der Form, durch Feinheit der Masse und Güte der Arbeit aus. Auffallend verschieden von ihnen sind die Urnen, Krüge und Schalen aus den Gräbern des zweiten Jahrhunderts. Die Form bleibt zwar noch dieselbe, aber die Masse, ihre Bearbeitung und Färbung verschlechtert sich und zeigen den Verfall der Töpferkunst. Die gebrannten Gefäße von terra sigillata aus der Zeit der ersten Kaiser haben die schönste, glänzendste Röthe, eine steinartige Härte, einen metallhellen Klang, reiche, mannigfaltige Ornamente. In der Zeit der Flavier ist die Erde zwar noch echt, wie man an dem rothen Bruche sehen kann, aber schon nicht mehr so rein und fein; sie scheint mit gewöhnlichem Thon vermischt zu sein. In den Gräbern aus der Zeit der Antonine findet man keine rothen Thongefäße von echter aretinischer Erde. Die Formen sind zwar noch gefällig, aber das Material ist eine eigens präparirte, mit Mennig gefärbte und mit einer künstlichen Glasur versehene gemeine Thonerde; sie kann weder in Bezug auf den Glanz noch auf die Haltbarkeit den Vergleich mit dem echten Thon aushalten. Die beiden bei Reuschenberg ausgegrabenen Urnen stammen unzweifelhaft aus der Zeit der Antonine; sie zeigen nicht den feinen reinen Thon der ersten Kaiserzeit, sondern den gemischten und imitirten aus dem Ende des zweiten und Anfang des dritten Jahrhunderts nach Christi Geburt. Die eine ist 7 Centimeter breit und 3 Centimeter hoch, ohne jedes Ornament und scheint vor ihrer Einsetzung in das Grab schon zu anderen Zwecken in Gebrauch gestanden zu haben; die andere, 8 Centimeter breit und 4 Centimeter hoch, zeigt ein aus Blumen, Sternen und gewundenen Stäben bestehendes zierliches Ornament. Die Scherben der anderen Urnen aus einheimischem, grauem oder schwärzlichem Thon sind theilweise ganz glatt, theilweise mit Rippen und Punkten versehen. Unter den Knochenresten fand sich neben geschmolzenen Bronzestücken eine römische Fibula, dann ein kleines, dünnes, noch sehr scharfes Schabinstrument, Reste von schön geschnittenen elfenbeinernen Messergriffen und ein ziemlich großes Stück eines zierlich gearbeiteten Kammes von Elfenbein. Beim Eintritt günstigerer Witterung werden die Ausgrabungen fortgesetzt, bis das ganze Todtenfeld bloßgelegt ist. (Köln. Zeitg.)

Konkurrenzen.

* **Wiener Grillparzer-Denkmal.** Der kürzlich in die Oeffentlichkeit gedrungene Spruch der Preisrichter über die Konkurrenzentwürfe zum Grillparzer-Denkmal hat das in Nr. 19 der „Kunst-Chronik" enthaltene Votum unseres Referenten vollständig bestätigt. Zunächst wurden die von demselben als die beachtenswerthesten bezeichneten drei Entwürfe preisgekrönt. Es erhielt nämlich den ersten Preis der Entwurf mit dem Motto: „Das Denken ist nicht der Empfindung geschenkt; es wirkt als gestaltende Macht", herrührend von Prof. Kundmann; der zweite Preis fiel dem Projekte zu, welches die Devise „Jaromir" führt und dessen plastischer Theil dem Wiener Bildhauer Weyer entstammt, während die schöne Exedra von dem Architekten Freiherrn v. Hasenauer entworfen worden sein soll; den dritten Preis errang der mit „Patria" bezeichnete, von dem jungen Wiener Künstler Hellmer angefertigte Entwurf. Mit dieser Preisvertheilung ist sicherlich Niemandem Unrecht geschehen. Auch darin hat unser Referent Recht behalten, daß keiner der preisgekrönten Entwürfe zur Ausführung gelangen soll. Die Jury ist nämlich von der gleichen Ansicht ausgegangen und hat zwischen den drei preisgekrönten Bewerbern eine neuerliche Konkurrenz eingeleitet. Mit diesem Beschlusse freilich können wir uns nicht einverstanden erklären, da wir glauben, daß es zweckmäßiger gewesen wäre, von einer auf drei Künstler beschränkten Konkurrenz, bei welcher zwei Mitbewerber jedenfalls ganz leer ausgehen müssen, abzusehen und dem mit dem ersten Preise gekrönten Konkurrenten die Ausführung zu übertragen. Dabei hätte die Jury die von ihr gewünschten Abänderungen des ursprünglichen Projektes genau bezeichnen oder den Künstler mit der Anfertigung eines neuen Entwurfes nach einem bestimmten Programme betrauen können. Letzteres wäre unseres Erachtens das Richtigste gewesen, da wir die Ansicht unseres Referenten festhalten, daß Grillparzer jünger dargestellt werden soll, als es von Kundmann geschehen, und daß für dieses im Volksgarten aufzustellende Monument der Marmor ein passenderes Material ist, als die Bronze. Zur Begründung dieser Ansicht hat unser Referent ein nachträglich zu einem argumentum ad hominem gewordenes Beispiel gebraucht, indem er auf das schöne marmorne Schubert-Denkmal Kundmann's im Wiener Stadtpark hinwies. Freilich muß dieses im Winter bedeckt werden und bleibt ungefähr vier Monate im Jahre unsichtbar; allein wenn man die Wahl hat zwischen einem Garten-Monumente, an dem man sich durch acht Monate im Jahre erfreuen kann und einer perennirenden Statue, die niemals zur rechten Wirkung gelangt, so kann man füglich nicht nach der letzteren greifen.

Personalnachrichten.

Hofrath Dr. Lehner ist unter Beibehaltung seiner Stellung als Bibliothekar an Stelle des verstorbenen Intendanten v. Mayenfisch zum Direktor des fürstl. hohenzollernschen Museums zu Sigmaringen ernannt worden.

Sammlungen und Ausstellungen.

O. A. **Düsseldorf.** Das treffliche Gemälde, Eigenthum der Nationalgalerie in Berlin, welches C. Hoff hier vor Jahresfrist ausstellte, berechtigte zu größeren Hoffnungen für die künftigen Leistungen des Künstlers, als sie jetzt das im Salon des Hrn. Schulte befindliche Genrebild erfüllt. Nicht allein muß man sich die Bedeutung des Gegenstandes mühsam zusammensuchen, sondern auch in der Ausführung fehlt an vielen Stellen das Leben, und selbst die Farbe entbehrt den Schmelz, welcher sonst Hoff's Gemälden eigen ist. Drei Personen sind in einem mit Gobelins ausgeschlagenen Gemache um einen Tisch versammelt, auf dem eine Landkarte ausgebreitet liegt. Der ältere Mann, die gelungenste Figur, in Ausdruck und Bewegung lebendig, sehr gut in der Farbenwirkung, beugt sich über die Karte und scheint einen besonderen Punkt, ohne Zweifel von Bedeutung für den hinter dem Tische stehenden Offizier, zu suchen. Die englische Druckschrift auf jener und die rothe Uniform des jungen Mannes zeigen uns an, daß die Scene in Großbritanien spielt. Da der Offizier den einen Arm in der Binde trägt, handelt es sich wohl um eine mitgemachte Schlacht. Ob ihm solche Tapferkeit das Herz der jungen Schönen, welche im Vordergrunde sitzt und nach der er halb schmachtend, halb prüfend blickt, erworben hat, bleibt dahingestellt. Ein so puppenhaftes Wesen wie diese verräth nicht leicht seine Empfindungen. Dies Mädchen hat eigentlich keinen Körper, und fraglich bleibt es auch, ob sie eine Seele besitzt. Daß der tapfere Jüngling ihr Herz nicht bewegt, scheint natürlich, da er weder Schönheit, noch männliche Kraft und Energie zeigt. Sehr störend wirkt es, daß man nur den Oberkörper der Figur sieht und auch keinen genügenden Raum für die Gestalt zwischen Sopha und Tisch, die eng aneinander geklemmt sind, findet. Das scharfe Roth der Uniform, das blaßrosa Kleid des Mädchens, die hellblauen Möbel, das Alles bildet keinen harmonischen Zusammenklang der Töne. — Von den Figurenbildern zur Landschaft machen die Gemälde von Schuch den besten Uebergang. Landschaft und Staffage hält sich dort die Waage. Auch in seinem letzten Bilde zeigt uns der Künstler wieder eine Haidegegend, wie es scheint, sein Lieblingsvorwurf, mit Ginster und Eichengestrüpp, im Hintergrunde einige größere Bäume, unter düsterm Wolkenhimmel, schwermüthig, düster, eintönig. Diese Stimmung wird noch erhöht durch einen am Horizont sichtbaren Brand. Von der Richtung des in Flammen stehenden Ortes her sprengen Flüchtlinge über die Haide, Ritter in Waffen, deren einer sich von dem Haufen abgetrennt hat, verwundet, erschöpft, kaum noch auf dem Pferde hängend. Wie der Hirsch, welcher zum Tode getroffen ist, sich von der Heerde absondert, um

einsam zu verenden, so scheint auch dieser einen stillen Platz zum Sterben aufzusuchen. Nicht minder erschöpft als er selbst ist sein schwarzes Roß, das eine Ahnung von dem Zustande seines Herrn zu haben scheint. Nach der Erde zu streckt es lang den Hals aus und schnaubt unheimlich. Schade, daß das ausdrucksvolle Thier in einigen Theilen mangelhaft gezeichnet ist. — Ein vollständiger Gegensatz zu dieser poetischen Auffassung der Natur ist das Bild von Lommen, ausgestellt bei Bismaier & Krauß, „Die Düsseldorfer Rheinbrücke". Durch die steinernen Pfeiler am Ausgange derselben kommt ein Gefähr heraus, beladen mit einem kolossalen eisernen Dampfkessel, bespannt mit schweren Pferden und von zwei Fuhrleuten geleitet. Alles dies ist virtuosenhaft gemacht, am wenigsten gut die Menschen, ist von greifbarer Realität, aber so nüchtern, so trostlos erscheint diese platte Nachahmung des Wirklichen, daß wir dabei alle Lust am Leben verlieren. Die gerade Linie der Brücke, an der kleine Nachen hängen, einer wie der andere, eine lange Reihe, die düstern Steinpfeiler beklebt mit bunten Zetteln, halb abgerissen vom Winde, der schwarze Kessel, die klobigen Thiere, was könnte es Uninteressanteres geben! Und doch wäre auch solch' undankbarer Stoff noch zu ertragen, wenn nur die Auffassung nicht eben so nüchtern wäre als der Gegenstand selbst. Und hier soll nun die Technik entschädigen? Im Gegentheil, der Mißmuth wächst noch beim Anblick dieser Virtuosität, indem man es beklagen muß, ein Talent auf so öden Wegen zu sehen. — Freilich kann eine Phantasterei, wie sie E. Preyer in seiner großen italienischen Landschaft bietet, Niemand von der nüchternen Landstraße, auf der wir hier zumeist wandeln müssen, abbringen. In der That, lieber in der äußersten Dürre verschmachten, als sich in solche Abgründe der erhitzten Einbildungskraft wagen. Recht wohlthuend wirkt im Vergleich zu diesen äußersten Endpunkten eine prächtige Winterlandschaft von S. Jakobson, das Innere eines Waldes, ein trefflich gedachtes und ausgeführtes Bild. Zwei ebenfalls bei Bismaier & Kraus ausgestellte Sommer- oder Herbstlandschaften desselben Künstlers zeigen, daß er sich nicht nur in Schnee und Eis und im Mondlicht, seine Lieblingsthemata, bewegen kann, sondern auch kühn an die belebte Natur herantreten darf. Allzukühn vielleicht tritt E. Colitz an jeden Gegenstand heran. Sein deutsches Pferderennen erfordert eine Vielseitigkeit in Darstellung von Menschen, Thieren und Landschaft, welche Wenigen eigen ist. Der sonst talentvolle Künstler hat sich mit flüchtigen Andeutungen begnügt, Alles ist skizzenhaft. Ihm kommt es nur auf den Schein, nicht auf das Wesen der Natur an. Einzelne Effekte entschädigen nicht für die Oberflächlichkeit, welche auch dieses Bild des Künstlers kennzeichnet.

R. Münchener Kunstverein. Seit ich meinen letzten Bericht erstattet, war in unserem Kunstverein manch' tüchtiges Werk zu schauen. Dahin ist vor Allem H. Beyer's „Wilderer" zu rechnen. Dem strebsamen jungen Künstler, einem Schüler Piloty's, war es nicht sowohl um die Schilderung socialer Mißstände nach der Weise C. W. Hübner's, als um die psychologische Seite der rechtswidrigen That und ihrer Folgen zu thun. Und diese zur Anschauung zu bringen ist ihm auch auf's Glücklichste gelungen. Der Mann, der in den nahen Bergen, mit Lebensgefahr vielleicht, eine Gemse erlegt, steht nun dem Förster gegenüber, zu dessen Füßen der unwiderlegbare Beweis seiner schuldhaften That liegt: er ist derselben überführt, überführt in Gegenwart der eigenen Familie. Die Situation ist vollkommen klar, in jeder Person spiegeln sich die Empfindungen mit überzeugender Wahrheit ab. Von einer heiteren Seite faßte A. Humborg das Leben in seinem terminirenden Mönch, der von der Höhe eines Hohlwegs herab einer drallen Bäuerin seinen Segen spendet, während ein paar Gänse ihre Köpfe aus seinem Quersack strecken. Baisch, dessen eminente Fortschritte ich mit Vergnügen konstatire, brachte zwei Thierbilder, „Morgen" und „Mittag", von eminenter koloristischer Wirkung und energischer Pinselführung. Reinhold Braun führte uns in einen „Pferdestall", um uns seine Vertrautheit mit den alten Niederländern zu zeigen. Demselben Genre gehörten ein paar treffliche Bilder der reichbegabten und unablässig an ihrer Fortbildung arbeitenden Frau Biedermann-Arendts an. Weniger glücklich war W. Schirlaw mit seiner figurenreichen „Schafschur"; es ist ein wahrhaft sinnverwirrendes Farbengezappel, aus dem der Beschauer nur mit Mühe einzelne Figuren loslöst. Dahin führt eben die Sucht, sich als geistreicher Kolorist zu geben. — In Madeleine von Butowtt-Andrzcykowicz lernten wir ein sehr schönes Talent kennen, dessen Ausbildung sich der treffliche Liezen-Mayer, der Meister der tiefsinnigen Faustillustrationen, mit bestem Erfolge angelegen sein läßt. Die Dame zeigt uns ihren heimatlichen Dichter, Kochanowsky, an der Leiche seines Kindes eines seiner schönsten Gedichte schreibend. Es läßt sich nicht verkennen, daß der Stoff einigermaßen bedenklich ist, und zwar nicht blos wegen des Mangels jeder Handlung: ein Vater, der die Spanne Zeit vor dem Begräbniß seines geliebten Kindes dazu benutzt, um sich aus dessen Anblick eine poetische Stimmung zu holen und deren Eingebung sofort mit dem Stifte festzuhalten, macht auf uns allerwege einen befremdlichen Eindruck. Die Künstlerin zog sich übrigens gut aus der Affaire, indem sie mehr den Dichter als den Vater zeigte, und berechtigt damit, sowie durch eine treffliche koloristische Behandlung zu den schönsten Hoffnungen. O. A. Wergeland's „Landung der Norweger auf Island" besitzt entschieden historisches Gepräge und zeugt für ein redliches Streben, das alle Anerkennung verdient. L. v. Hagn erfreute die Besucher des Kunstvereins mit einem ziemlich figurenreichen Bilde, „Kontraste", das passende Gruppirung und charakteristische Bewegung zeigt. Die Behandlung ist wie allzeit bei diesem berühmten Meister leicht und zwanglos, die Farbe von anziehender Feinheit. Von mehr als gewöhnlichem Interesse erwies sich C. Kronberger's umfangreiche Skizze „Der letzte Wille". Mit großer Klarheit sind die Seelenzustände des Hauptbetheiligten und der Umstehenden geschildert. Dabei verdienen die Anordnung der Figuren und die Vertheilung der Licht- und Schattenmassen, die charakteristische Zeichnung und die energische Farbe alles Lob. — Viel wohlverdienten Beifall fanden der „Schuljunge" und das „Schulmädchen" des Schweizers Anker nicht blos wegen ihrer sorgfältigen Durchbildung, sondern namentlich auch wegen der frischen Unmittelbarkeit der Auffassung und Individualisirung, die ihnen etwas Porträthaftes — im besten Sinne des Wortes — verleihen. Das Porträt des Malers Süß in Düsseldorf, von der dortigen Künstlerin Greve gemalt, gab Manches zu denken, z. B. daß bedeutende koloristische Wirkung auch ohne Imitation des Nachdunkelns erreicht und kerniges Fleisch auch ohne Asphaltbrühe gemalt werden kann. — Von den zahlreichen Landschaften wären namentlich hervorzuheben L. Willroider's durch ein tiefes warmes Kolorit, harmonische Stimmung, breiten Vortrag und insbesondere durch gediegene nach den Werken der besten alten niederländischen Meister gebildete Naturanschauung gleich hervorragendes Bild, G. v. Mészöly's prächtige „Fischerhütten am Plattensee", für das Nationalmuseum in Budapesth bestimmt, eine ganz eminente Leistung, welche allseitig gebührende Anerkennung fand und eine der schönsten Zierden des genannten Museums bilden wird. Ein paar Partien, „Bei Garmisch" und „Am Frillensee", zeigen wieder jene anmuthig-heitere Stimmung und elegante Technik, welche Jul. Lange charakterisiren. Alles Lob verdient J. G. Steffan's trefflich gestimmtes und sauber gezeichnetes Bild „Auf den Höhen am Brienzersee". Dasselbe gilt von J. Wenglein's stimmungsvollem, ruhig gehaltenem und breit gemaltem „Simsee". Von auswärtigen Landschaftern von Ruf waren v. Ruths in Hamburg und Theod. Schütz in Düsseldorf vertreten. Jener durch einen mit rühmenswerther Sorgfalt durchgeführten, nur in den Schattenpartien etwas mageren „Sommerabend"; dieser durch einen fein und wahr gestimmten, delikat gemalten „Winterabend". Den Uebergang zur Architekturmalerei bildete ein „Abend in Nürnberg bei Mondaufgang" von J. E. Hennings, der einen poesievollen Gegenstand mit zarter Empfindung behandelte. Vortreffliche Architekturaquarellen stellte J. Eibner aus, darunter den „Großen Ring in Prag mit der Theinkirche", landschaftliche Reisenegger (Sonthofen und Tegernsee) und Berniger (flotte Skizzen aus Italien, Afrika, Palästina ꝛc.), Karger, der sich durch seinen „Graben in Wien" einen Platz unter den besten seines Faches errungen, brachte eine treffliche, scharf charakterisirte „Scene aus dem Wiener Stadtpark" (mit dem jüngst verstorbenen Baron Hennigstein) mit der Feder gezeichnet, während uns Breling mit geistvoll radirten Blättern aus dem Kneipenleben der Niederländer

des 17. Jahrhunderts erfreute. Man sieht, das in Wien gegebene gute Beispiel drückt auch manchem Münchener die Radirnadel in die Hand.

W. **Kasseler Kunstverein.** Wohl keine der neueren Malerschulen hat so rapide Wandlungen vom Alten zum Neuen erfahren, wie die Münchener während der beiden letzten Decennien. Früher vorwiegend Sitz der klassischen Kunstrichtung, nahm dort noch zu Ende der fünfziger und zu Anfang der sechziger Jahre das moderne Genrebild, die moderne Landschaftsmalerei, im Vergleich zu heute eine bescheidene Stellung ein, zwei junge Pflanzen, die in der dortigen akademischen Atmosphäre nicht recht gedeihen wollten. Allein mächtig kam allmälig auch dort die realistische Richtung zum Durchbruch, und diese Umwandlung ward noch mehr beschleunigt durch den internationalen Verkehr, welcher sich auf den dortigen großen Ausstellungen anbahnte. Besonders waren es die Franzosen, deren staunenerregende Leistungen im landschaftlichen Gebiete immer neue Anregung gaben und vielseitige Nachahmung von Seiten derer fanden, welche im Gegensatze zur älteren Schule darauf ausgingen, mit einem stimmungsvollen Kolorit die möglichste Naturwahrheit zu erreichen. Man kann nicht sagen, daß diese Versuche immer vom besten Erfolge begleitet waren, doch steht die deutsche Landschaftsmalerei und speciell die Münchener Schule gegenwärtig auf einer Höhe, wie man sie früher kaum für möglich gehalten hatte. Einige vorzügliche Arbeiten dieser neueren Richtung im landschaftlichen Fache finden wir gegenwärtig in der permanenten Ausstellung unseres Kunstvereins ausgestellt, welche letztere während der letzten Monate wieder recht zahlreiche interessante Novitäten aufzuweisen hatte. Es sind zunächst zwei Gemälde von Paul Weber in München, „Schottisches Hochland" und „Waldlandschaft bei Fontainebleau", letztere mit Thierstaffage, welche beide, mit feinem Verständniß für Form wie für Farbenwirkung und in allen Theilen mit wohlthuender Harmonie durchgebildet, die Vorzüge jener Schule in schöner Weise zur Geltung bringen. Zwei andere Landschaften von Ludwig Willroider, „Gewitterstimmung" und „Partie aus Oberbayern", gleich sehr durch große Auffassung wie durch gediegene koloristische Behandlung ausgezeichnet, reihen sich jenen würdig an; ebenso eine „Gletscherpartie" von L. Boescher dortselbst, die mit außerordentlicher Klarheit und Schärfe in Ton und Zeichnung durchgeführt und als eine vorzügliche Darstellung der Gletscherwelt zu bezeichnen ist. Nur eine geringe Dämpfung der gelben Nuancen wäre von Vortheil für das schöne Bild gewesen, das übrigens, wie das leider oft hier geschieht, viel zu hoch placirt war, um in allen seinen Vorzügen nach Verdienst gewürdigt werden zu können. Zwei andere größere Gebirgslandschaften desselben Künstlers zeigten auch manche virtuos behandelte Details, die jedoch bei etwas wirkungsvollerer Behandlung der Vordergründe noch mehr zur Geltung gekommen wären. Von G. Bürklein in München war eine vortreffliche Marine mit Schiffen sowie eine Mondnacht bei Havre ausgestellt, von Valentin jun. dortselbst eine gut angelegte, zum Theil aber im Wasser verunglückte „Küste von Capri". Von P. F. Peters in Stuttgart, welcher schon früher mehrere Darstellungen aus Tirol brachte, meist von kleinerem Umfange, sahen wir ein größeres Bild dieser Art, „Mühle zu Brixlegg", welches in allen Stücken die Vorzüge jener früheren Arbeiten theilt. Das Ganze mit dem tosenden Wasserfall und stürmisch bewegten Luftpartien giebt ein ansprechendes und charakteristisches Bild der dortigen Gebirgsnatur, und hat der Künstler auch hier seine glückliche Auffassung und Frische in der malerischen Behandlung bewährt. R. Danz in Weimar fährt fort, die Studien einer norwegischen Reise mit Glück zu verwerthen. Eine „Norwegische Küstenlandschaft mit Fischerböten" und ein kleineres, trefflich behandeltes Strandbild zeigen auf's Neue die nicht gewöhnliche Begabung des Künstlers, welcher schon auf der letzten großen Ausstellung mit einer sehr bedeutenden Leistung ähnlichen Charakters gut vertreten war. Bei dem zuerst genannten Bilde erschien nur der Vordergrund bei voll angenommener Beleuchtung etwas kahl und eintönig. In noch höherem Grade gilt letzteres von einer Gebirgslandschaft des jüngeren Lessing in Düsseldorf, die in einem düsteren, wenngleich virtuos behandelten Grau gehalten ist, im Uebrigen jedoch in Beziehung auf charakteristische Auffassung der Formen nichts zu wünschen läßt. Einen vorzüglich schönen, stimmungsvollen „Herbstabend" sahen wir von H. Deiters, sowie von C. Makeldey, gleichfalls in Düsseldorf, ein großes Aquarell, „Motiv aus Holstein", und einen „Abend am Bodensee" (Oelbild), beide von guter Wirkung. Frl. Marie Zierold in Berlin hatte einen wirkungsvoll gemalten „Waldweg in Pommern" ausgestellt, C. Körner dortselbst eine „Ansicht von Stambul" und „Marmara-Meer", welche beide Arbeiten zu den besten der Ausstellung zählen. Dasselbe gilt von zwei Winterlandschaften von W. Schröter in Düsseldorf und einer „Meeresbucht bei Abendbeleuchtung" von A. Sommer in Altona. Eine Landschaft von A. Rieger in Wien, „Am adriatischen Meer", ist, wie die meisten Arbeiten, welche von dem Genannten hier zur Ausstellung kamen, in der Beleuchtung zu unruhig, vortreffliche Bilder südlichen Charakters sind dagegen die „Villa Zanchi", „Mondnacht in Pirano" und noch ein anderes Motiv aus der Umgebung von Triest, von W. F. Beurlin dortselbst. (Schluß folgt.)

Vermischte Nachrichten.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** In der Sitzung vom 6. Februar wurden durch den Vorsitzenden Hrn. Schöne eine große Anzahl von Novitäten, darunter Acta Universitatis Lundensis 1873—74; Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande 1876, Heft LIX; Notizie degli scavi di antichità etc. Mai — August; Ephemeris epigraphica vol. III, fasc. II; Mommsen, die pompejischen Quittungstafeln (aus Hermes XII); Gildemeister, über phönicische Inschriften in Sicilien (aus der Zeitschrift der deutsch. morgenländ. Gesellsch. vol. XXX); Schriften von Lampros und Tsakyroglos, Michaelis, Schmidt u. A. vorgelegt. Demnächst erfolgte die statutenmäßige Aufnahme der HH. v. Richthofen, Nitsch, Cauer und Fritsch zu Mitgliedern der Gesellschaft. Herr Adler berichtete über die Fortschritte und jüngsten Fundergebnisse der Ausgrabungen von Olympia unter Vorlegung der eingegangenen architektonischen wie statuarischen Zeichnungen, Inschriftkopien und Situationspläne. Herr Hübner legte eine neue spanische Zeitschrift: El Porvenir, Barcelona 1876, vor und besprach dann unter Vorlage von Zeichnungen und Papierabdrücken den in Nordengland am Hadrianswall bei der Station Procolitia jüngst gemachten Fund einer Heilquelle mit dem mannigfachen Inhalte zahlreicher Münzen und kleiner Altäre und Votivtafeln, welche der Quellgottheit, deren Name man hier zum ersten Male begegnet, in dem Zeitraume etwa vor Antoninus Pius bis auf Gratian dargebracht worden sind. Herr Bormann legte den vor Kurzem erschienenen neuen Band des Corpus Inscriptionum Latinarum vor, der den ersten Theil der Inschriften der Stadt Rom enthält. Der Vortragende, der Mitherausgeber ist, wies dabei auf die besondere Wichtigkeit dieses Bandes hin. Von der Masse der lateinischen Urkunden der antiken Welt, deren vollständige Sammlung das Corpus bezweckt, bilden die der Stadt Rom den Kern, und von diesen enthält der vorliegende Band weitaus das Wichtigste, da bei ihnen die Eintheilung nach dem Inhalte befolgt worden ist. Es wurden darauf die Mängel des Bandes entschuldigt, einmal mit der Schwierigkeit, die das ganze Werk, speciell aber die stadtrömischen Inschriften trifft und dann mit dem Gange der Arbeit, an der mehrere Forscher nacheinander Theil genommen haben. Besonders betont wurde der nachhaltige Antheil Mommsen's, der nicht als Herausgeber genannt ist. Zum Schlusse gab der Vortragende zwei Nachträge, von denen einer bereits unter den Nachträgen des Bandes selbst steht, als Beispiel dafür, wie wichtig auch anscheinend ganz unbedeutende Papiere für die Herstellung verlorener Urkunden sein können. Der eine betrifft die Marksteine des Pomoeriums der Stadt Rom, der andere den Tempel des Trajan, dessen Aufschrift sich mit Hilfe von einigen Fragmenten auf einem zu den Papieren des Architekten S. Peruzzi gehörigen Blatte mit völliger Sicherheit gewinnen läßt. In beiden Fällen ist das gewonnene Resultat auch wichtig für die Kenntniß der Befugnisse des Senats unter dem römischen Principat. Schließlich brachte Herr Lessing ein bronzenes Becken zur Vorlage, welches mit zwei anderen inzwischen verschwundenen Gefäßen vor einigen Jahren in der Nähe von Danzig im Ackerlande aufgefunden und seitdem von einem Bauern in der Wirthschaft benutzt worden ist. Derselbe zeigt im Mittel-

felde den Raub einer Frau, auf dem Rande des Bodens Gladiatoren; noch erkennbaren Spuren war der Grund der Zeichnung versilbert. Das Gefäß scheint ein Erzeugniß der spätesträmischen Kunst zu sein.

W. Kassel. In diesen Tagen war in der Wohnung des Herrn von Heathcothe hierselbst ein lebensgroßes Porträt des verstorbenen Kurfürsten Friedrich Wilhelm I. ausgestellt. Dasselbe ist dazu bestimmt, in der Rotunde des Schlosses zu Wilhelmshöhe in der dortigen Galerie der Porträts hessischer Fürsten aufgestellt zu werden. (Wie bekannt, war es ein seltsames Spiel des Zufalls, daß die letzte noch freie Stelle in jener Galerie für das Bildniß des letzten Kurfürsten von Hessen bestimmt war.) Das Porträt wurde im Auftrage des Landgrafen Friedrich Wilhelm von Hessen von Professor Hartmann in Darmstadt gemalt und stellt den Kurfürsten in Generalsuniform dar. — Als Direktor der hiesigen Gemäldegalerie ist, wie man hört, Dr. Eisenmann in Aussicht genommen worden. Der Berufung eines Direktors unserer Akademie sowie eines Leiters der Malklasse sieht man gleichfalls entgegen. Die Akademie wird nach der spätestens im Herbst dieses Jahres stattfindenden Verlegung unserer Gemäldegalerie in den dafür aufgeführten Neubau in den bisherigen Lokalitäten der Galerie, im Bellevueschloß, untergebracht werden. — In der hiesigen Gewerbehalle ist seit einiger Zeit ein Glasgemälde von unserm Landsmann H. Ely in Nantes, ein Geschenk des Genannten, ausgestellt. Das Mittelfeld zeigt inmitten einer in Grau gemalten Landschaft romantischen Charakters einen das deutsche Banner haltenden und den Becher schwingenden Landsknecht mit der Umschrift: Kunst und Vaterland; daneben als Symbol des neu erwachten nationalen Lebens eine aufsprossende Eiche. Im oberen Felde ist der Reichsadler und die Kaiserkrone sichtbar. Die übrigen Felder zeigen Ornamente und Wappenschilder. Die Ausführung des Ganzen macht dem Talent wie der patriotischen Gesinnung des Gebers alle Ehre. — Die höchst leichtfertig und ohne allen monumentalen Stil ausgeführten Inschrifttafeln unseres Kriegerdenkmals am Au-Thor, das nichts weniger ist als eine künstlerische Verherrlichung hessischer Tapferkeit sind bereits so schadhaft geworden, daß sie reparirt und ihnen ein Anstrich gegeben werden mußte. Nur euphemistisch hatten wir dieselben in einem früheren Bericht als „Erztafeln" bezeichnet. Die Ausführung eines wesentlichen Bestandtheils des obigen Denkmals, zwei Gruppen in Relief, ausziehende und heimkehrende hessische Krieger darstellend und von Siemering modellirt, läßt leider noch immer auf sich warten. — Unter den vervielfältigenden Künsten, welche in neuerer Zeit nach allen Seiten hin so außerordentliche Fortschritte gemacht haben, gelangt die Erfindung unseres Landsmannes Aubel (Lindnerhöhe bei Köln), der sogenannte Aubeldruck, auf dessen Vorzüge wir bereits früher in einer Versammlung des hiesigen Handels- und Gewerbevereins hingewiesen haben, zu immer größerer Anerkennung. Das Verfahren besteht im Wesentlichen darin, daß ohne Anwendung organischer Körper, wie Gummi, Asphalt, Gelatine, das mit Hilfe des Lichts gewonnene photographische Negativ direkt in eine stahlharte druckfähige Platte verwandelt wird, welche den Ueberdruck auf Stein gestattet. Die Herstellung der Originalplatten und die Uebertragung geschieht in kürzester Frist und zwar gestatten jene in jedem Augenblick neue Ueberdrücke, so daß das Aufbewahren der Steine wegfällt. Die Reproduktion kann in Originalgröße und in jeder beliebigen Verkleinerung geschehen. Besonders in der Wiedergabe von Holzschnitten, Zeichnungen, architektonischen und plastischen Ornamenten, wie überhaupt da, wo es sich um Reproduktion scharf und klar ausgesprochener Formverhältnisse handelt, dürfte das Verfahren die größten Erfolge haben, wie man demselben auch insbesondere für die Herstellung von Banknoten 2c. eine große Zukunft verspricht. Das Streben des Erfinders war darauf gerichtet, die rascheste, billigste, treueste und dauerhafteste Reproduktionsweise zu finden, und es ist ihm das, wie es scheint, auch vollkommen gelungen.

R. Münchener Kunstgenossenschaft. Nach Ausweis des Rechenschaftsberichtes des Ausschusses der Münchener Kunstgenossenschaft zählte der Verein im vorigen Jahre 595 ordentliche und 10 Ehrenmitglieder. Die Einnahmen betrugen in runder Summe 49,300 Mark, die Ausgaben (desgleichen) 48,142 Mark, wonach sich ein Aktivrest von 1157 M. ergiebt. Der Stand des reinen Vermögens beziffert sich auf (rund) 61,083 Mark. Was die Betheiligung der Münchener Künstler an der Weltausstellung in Philadelphia betrifft, so war dieselbe eine ziemlich schwache; indeß wurden zwei derselben durch Prämien ausgezeichnet, drei der von ihnen ausgestellten Kunstwerke verkauft. Die vom Verein im königl. Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz während des vorigen Sommers veranstaltete Lokalkunstausstellung hat ein gegen die der früheren Jahre ganz besonders günstiges Ergebniß aufzuweisen gehabt, was zum großen Theile dem durch die deutsche Kunst- und Kunstgewerbeausstellung im Glaspalast hierselbst namhaft gesteigerten Fremdenverkehr zu danken sein möchte. Es wurden 153 daselbst ausgestellte Kunstwerke, mithin mehr als der vierte Theil der Letzteren verkauft und 7000 Mark mehr aus dem Verkauf erlöst als in den Vorjahren, und zwar obgleich die Lokalausstellung um zwei Monate kürzere Dauer hatte als im Jahre 1875.

Preisbewerbungen.

Berliner Akademie. Die diesjährige große Preisbewerbung der Berliner Akademie der Künste ist für das Fach der Bildhauerei bestimmt. Die Anmeldungen zur Theilnahme müssen schriftlich bis Sonntag den 25. März d. J. dem Senat der königlichen Akademie eingereicht werden. Die Prüfungsarbeiten beginnen am Montag den 9. April d. J. Morgens um 8 Uhr. Die Hauptaufgabe wird am Montag, dem 16. April ertheilt und die im Akademiegebäude auszuführenden Bildwerke müssen am Sonnabend, dem 14. Juli d. J. dem Inspektor der königlichen Akademie übergeben werden. Die Zuerkennung des Preises erfolgt am 3. Aug d. J. Der Preis besteht in einem Stipendium zu einer Studienreise nach Italien auf zwei hintereinander folgende Jahre, für jedes derselben im Betrage von dreitausend Mark, und außerdem in einer Entschädigung von sechshundert Mark für die Kosten der Hin- und Rückreise. Bewerber haben einen Lebenslauf einzusenden, aus welchem der Gang der künstlerischen Bildung zu ersehen ist; zugleich hat jeder Konkurrent auch nachzuweisen, daß er ein Preuße ist und die in der akademischen Verfassung vorgeschriebenen Studien auf einer der königlich preußischen Akademien oder auf dem Städel'schen Institut in Frankfurt a/M. gemacht und daß er das 30. Lebensjahr nicht überschritten hat.

Zeitschriften.

Journal des Beaux-Arts. No. 4.
Les rateurs de Train, von C. Lemonnier. — Thorvaldsen, von H. Jouin. — La société de l'histoire de l'art français Ses publications.

The Academy. No. 251. 252.
Notes on Rembrandt, von C. H. Middleton. — Relazione del centenario di Michelangiolo Buonarroti nel Settembre del 1875 in Firenze, von C. H. Wilson. — Henri Monnier, von Ph. Burty. — Art sales.

Kunst und Gewerbe. No. 11.
Entwurf des Gesetzes über die Feststellung des Feingehaltes der Gold- und Silberwaaren; kunstgewerbliche Ausstellung in Leipzig; Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg; Statistik der Münchener Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. No. 138.
Zur Frage der Beschickung der Pariser Weltausstellung. Ein Promemoria. — Eröffnungs-Ausstellung der k. k. Akademie der bildenden Künste.

Auktions-Kataloge.

R. Lepke in Berlin. Am 3. April Versteigerung einer werthvollen Sammlung von Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten etc., worunter ein reiches Werk von A. Dürer, seltene galante Blätter französischer Meister etc. (950 Nummern.) — Am 6. April Versteigerung von Kupferstichen, Radirungen, Kunstbüchern etc. aus verschiedenen hinterlassenen Sammlungen. (772 Nummern.)

C. J. Wawra in Wien. Am 26. März Versteigerung einer reichhaltigen und gewählten Kupferstich-Sammlung aus Privatbesitz. (2804 Nummern.)

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XII. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

22. März



Nr. 24.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1877.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Donnerstag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Aus dem Wiener Künstlerhause.

Dem löblichen Brauche, dahingeschiedene Künstler durch eine Gesammtausstellung ihrer Werke zu ehren, hat das Künstlerhaus kürzlich abermals gehuldigt, indem es eine „Hansch-Ausstellung" veranstaltete. Anton Hansch, im Jahre 1813 zu Wien geboren und Ende 1876 zu Salzburg verstorben, nimmt unstreitig unter den österreichischen Landschaftern eine angesehene Stellung ein, wenngleich das Epitheton ornans des österreichischen Calame, welches ihm Gönner und Freunde gern zu verleihen pflegten, einer kritischen Richtigstellung bedarf, wie dies übrigens bei allen solchen vergleichenden Ehrenbenennungen der Fall ist. Auch Hansch hat die Alpenwelt zur ausschließlichen Domäne seiner künstlerischen Thätigkeit erkoren und sie sogar weit umfassender dargestellt als Calame, da dieser Künstler sich hauptsächlich auf die heimatliche Schweiz beschränkte, während jener fast das ganze große Alpengebiet durchzog und seine Werke auf der Ausstellung nach den geographischen Rubriken: Niederösterreich, Kärnthen, Steiermark, Salzburg, Tirol, Bayern und Schweiz angeordnet erscheinen. Prüft man aber die Werke des Meisters aus Vevey und die des Malers aus dem Wiener Walde auf den geistigen Gehalt und das technische Vermögen, so nimmt der Vergleich ein jähes Ende. Hansch hat es niemals über zierliche, gefällige, zum Theil auch wirkungsvolle Kopien von Naturbildern hinausgebracht; zu einer eigentlichen Auffassung der Natur, zu einer selbständigen Wiedergabe derselben hat er sich nie emporzuschwingen vermocht. Niemals ist er zur Natur in ein persönliches Verhältniß getreten, und wenn wir die ausgestellten 550 Nummern alle gesehen haben, wissen wir noch immer nicht, wie sich die Natur in der Individualität des Künstlers spiegelte. Obschon er nur um ein Jahr jünger als Theodore Rousseau und obwohl er während seines ganzen Lebens Zeitgenosse der Meister vom paysage intime war, scheinen die Kämpfe der landschaftlichen Romantiker des „jungen Frankreich" ihn noch weniger berührt zu haben, als die Schlachten „weit hinten in der Türkei" Goethe's deutsche Philister, die wenigstens sich davon unterhielten; wir unseres Theils vermochten bei dem besten Willen keine Spur davon zu finden, daß der Künstler mit dem Kunstprinzip der Romantiker sich irgendwie beschäftigt und die Natur sich jemals anders vorgestellt habe, denn als ein Vorlegeheft, für möglichst getreu zu kopirende Landschaften. So wanderte Hansch von 1834 bis an sein Lebensende, mehr als vierzig Jahre lang, jahraus jahrein in den Alpen herum und kopirte fleißig, sorgfältig und getreulich, was er an schönen Bäumen, Bergen und Veduten gewahrte; heimgekehrt, verarbeitete er dann seine „Studien" zu Oelbildern, die sich durch ihre Gefälligkeit und sorgfältige Ausführung bald einen guten Markt erwarben. Ein anderes Verdienst haben sie in der Regel nicht, und die Studien des Künstlers sind fast durchweg werthvoller und bedeutender als seine ausgeführten Bilder. Dies rührt daher, daß Hansch eigentlich keine „Studien" im künstlerischen Sinne des Wortes malte, sondern die Naturbilder an Ort und Stelle genau aufnahm und sorgfältig in Oel ausführte, so daß man fast alle seine „Studien" blos auf Leinwand aufzuziehen und einzurahmen braucht, um fertige Bilder zu erlangen. Da nun der Künstler in subjektiver und individueller Rich-

tung nichts dazu zu thun vermochte und seine Gemälde in der Regel kaum etwas mehr sind, als äußerlich geschickt zusammengefügte Kombinationen seiner Kopien nach der Natur, keineswegs aber wirkliche, durch ein geistiges Band zusammengehaltene Kompositionen: so leuchtet es von selbst ein, daß die von ihm im Angesichte der Natur geschaffenen Bilder den nachträglich im Atelier angefertigten überlegen sein müssen. Denn nicht blos auf dem Wege vom Kopfe zur pinselführenden Fingerspitze, welchen Lessing's Künstler mit Recht so gefährlich findet, sondern auch auf dem Wege von der Studienreise in's Atelier geht viel verloren; ja, die Frische und Unmittelbarkeit der Studien im eigentlichen Sinne des Wortes kann bei ausgeführten Kompositionen nur durch ein starkes Aequivalent von Individualität und geistiger Kraft ersetzt werden.

Mit der geschilderten Art der Begabung des Künstlers hängt es zusammen, daß die Arbeiten seiner früheren Epoche, etwa von 1840—1855, entschieden die besten sind. Da waren Auge und Hand bereits vollkommen geübt und sicher, da hatte der Künstler bereits die volle Herrschaft über seine Darstellungsmittel erlangt; er war aber zugleich noch in der Vollkraft seiner Sinne und seiner Aufnahmefähigkeit. So gelang es ihm in jenen Jahren am meisten, getreulich und mit sinnlichem Reiz im Bilde festzuhalten, was die Alpennatur ihm bot. Den Höhepunkt seiner Kunst, ja das omne punctum seiner gestaltenden künstlerischen Kraft bildet das im J. 1858 entstandene, im Besitze des österreichischen Kaisers befindliche Oelgemälde „Unter den Linden", welches mit Recht in der Ausstellung den Ehrenplatz einnimmt. Zu einer so poetischen Auffassung, zu einer so reichen, kunstvollen Komposition und zu einer so fein gestimmten Gesammtwirkung hat es Hansch wohl in keinem seiner früheren Gemälde gebracht; die späteren stehen alle erheblich zurück, wie sich überhaupt gegen 1860 eine Abnahme seiner Kraft immer mehr bemerkbar macht, bis der Künstler, wie wir in diesen Blättern*) mit Bedauern hervorheben mußten, gegen das Ende seines Lebens in seinen letzten Arbeiten kaum mehr zu erkennen war. Unter den Studien sagen uns die aus Steiermark 1844 und 1849, dann die aus der Schweiz 1853 am meisten zu; gegen die Ausbeute dieser Jahre kommen die Studien aus den genannten beiden Alpenländern von 1867 und 1865 nicht mehr auf. Ihre gefällige Anlage und Durchführung scheint übrigens dem kunstfreundlichen Wiener Publikum zuzusagen, und wir konstatiren nicht ohne Befriedigung, daß, trotz der Ungunst der Zeit, fast alle verkäuflichen Studienblätter von Hansch in die Hände von Wiener Liebhabern übergegangen sind und in der Heimat des Künstlers verbleiben.

*) Vergl. Kunst-Chronik XI. Jahrgang, 1876, Sp. 555.

Was die Ausstellung im Künstlerhause außerdem bietet, das giebt zu keiner Besprechung Anlaß; das Beste davon sind einige ältere Bilder einheimischer und fremder Künstler. Nur zwei dieser Werke seien erwähnt, weil sie als Meisterstücke der modernen Restaurirkunst angesehen werden müssen und als solche große Beachtung fanden. Schlösser's bekannte „Venus Anadyomene" und ein großes Bild des Wiener Künstlers Eduard Ender „Franz I. bei Benvenuto Cellini", waren von ihrem Besitzer in einem Anfalle von Irrsinn mittels eines Federmessers ganz zerkratzt und buchstäblich in kleine Stücke zerschnitten worden, so daß man die Bilder als unrettbar verloren betrachten mußte. Nichts desto weniger hat Schellein, der bekannte Kustos der Wiener Belvedere-Galerie, dieselben derart auf eine neue Leinwand übertragen und mit solcher Pietät wieder hergestellt, daß sie wie unberührt aussehen.

Oskar Berggruen.

Römische Kunstausstellung.

Rom, Ende Februar 1877.

Seit einigen Tagen ist die diesjährige Ausstellung moderner Kunstwerke in den noch von Papst Pius VII. hiezu bestimmmten Räumen auf der Piazza del popolo eröffnet, eine Ausstellung, die von der Gesellschaft der „Amatori e cultori delle belle arti" alljährlich veranstaltet wird, und wozu Werke der Skulptur und Malerei der einheimischen Künstler aus ganz Italien, sowie der in Rom lebenden fremden Künstler zugelassen werden. Was über dieselbe diesmal zu berichten ist, lautet nicht allzu erfreulich. Vorerst fällt es auf, daß ganze große Centralstätten der modernen Kunstübung Italiens darin gar nicht oder nur unvollständig vertreten sind. So fehlt z. B. die Mailänder Malerschule, wohl die bedeutendste der Gegenwart in Italien, ganz (während die dortige Skulpturschule ziemlich reich vertreten ist), es fehlt Florenz auch fast ganz, Venedig ist nur in einzelnen Werken der Malerei, in der Skulptur gar nicht vertreten. Rom, Neapel, Genua und Palermo haben das Gros der ausgestellten Gemälde, — Rom, Mailand und Florenz das der Skulpturen geliefert. Ferner ist es eine bemerkenswerthe Erscheinung, daß die Kolonie ausländischer Künstler in der Skulptur wenig, in der Malerei fast gar nichts ausgestellt hat, und daß auch das wenige Ausgestellte nicht von Meistern bekannten Namens, deren hier doch recht viele leben, herrührt, sondern meist von Anfängern. Das Institut der Kunstausstellungen scheint sich demnach hier nicht der Beliebtheit zu erfreuen, wie an den übrigen Centralpunkten künstlerischer Produktion des heutigen Europa's (Paris, München, Wien, Berlin 2c.); im Gegentheil, es scheint, daß hier der Verkehr zwischen Künstlern und

Publikum — ich meine hier vorzugsweise den kommerziellen Verkehr, bei dem es sich um Kauf und Verkauf handelt, und den ja an den eben erwähnten Stätten vorzugsweise auch die Ausstellungen mit vermitteln — meist in den Ateliers der Künstler selbst stattfindet. Ich bin geneigt, diese Beobachtung auch auf die Werke der renommirteren einheimischen Künstler auszudehnen und in Folge dessen das keineswegs schmeichelhafte Resultat meines Studiums der in Frage stehenden Ausstellung nicht in ganzer Allgemeinheit auf die gesammte modern-italienische Kunst auszudehnen, sondern nur auf das Gesehene zu beschränken. Denn es widerstrebt mir — um es nur gleich im Voraus zu sagen — die aus der Betrachtung der ausgestellten Werke sich gebieterisch aufdrängende Annahme, ein für Schönheit von Form und Farbe seit jeher so empfängliches Volk, wie das italienische, könne keine bedeutenderen Künstler aufweisen, als die armen Stümper — einige Wenige ausgenommen, — die hier ihre Werke dem Urtheil der Oeffentlichkeit darbieten, das nothwendigerweise hart genug für sie ausfallen muß.

An Werken der Skulptur sind ein halbes Hundert ausgestellt, meist aus römischen und Mailänder Werkstätten; die römische Künstlerkolonie ist nur durch einige Arbeiten des Polen Brodsky, eines Dänen L. Hasselriis, der beiden Deutschen Otto und Aragon, des Norwegen Magelssen und des Belgiers Alfons Tombay vertreten, welch' letzterer mit seinem Gypsmodell eines neapolitanischen Improvisators über all' das Uebrige weitaus den Preis davon trägt. Es stellt einen jungen Schlingel (sic!) dar, dessen gar nicht schönes, aber charakteristisches, verschmitzt lächelndes Gesicht mit üppigem, in die Stirn fallendem Haar umrahmt, dessen Hinterhaupt mit einer keck sitzenden Fischermütze bedeckt ist, und der seine linke Hand mit dem Daumen derselben in die an den Oberschenkeln hoch hinaufgestülpte, nur die Lenden bedeckende Fischerhose (wie man sie in Neapel an Leuten dieses Schlages täglich sieht) nachlässig eingehängt hat, unter dem linken Arme die Mandoline trägt, mit der er noch eben seine Improvisation begleitet, und mit dem rechten, halbeingebogen vorgestreckten Arme eine Geste macht (die unzweifelhaft durch den Inhalt seiner Stegreifverse bedingt ist), als wolle er eine seiner schönen Zuhörerinnen zum Tanze laden, indem er sich zugleich mit elastischem, zierlichem Schritte gegen sie vorwärts bewegt. Fischer-Mütze, Hose und ein „unvermeidliches" Amulet um den Hals bilden seine ganze Toilette, und er zeigt uns daher seine elastischen, gestählten Körperformen fast ganz unverhüllt. Diese letzteren sind nun in dem ausgestellten Gypsmodell, wie dies wohl das Material mit sich bringt — etwas allgemein gehalten, nicht in's Detail der einzelnen Partien durchgebildet; doch ist mir gar nicht bange, daß der Künstler, der diesen Gedanken so plastisch aufgefaßt und so charakteristisch gestaltet hat, auch das Zeug dazu haben wird, denselben in der ganzen Feinheit der Charakteristik durchzuführen, die derselbe nothwendig fordert, wenn die Idee des Werkes ihren adäquaten Ausdruck finden soll, — sobald er nur erst die Bestellung zur Ausführung in Marmor oder noch besser in Bronze erhalten haben wird. Es liegt etwas von jenem ursprünglichen, fast möchte ich sagen animalischen Leben in diesem Werke, das uns aus antiken Satyrdarstellungen so unmittelbar packend entgegentritt, und hierin liegt seine unwiderstehliche Wirkung auf den Beschauer. Zugleich ist dasselbe so lebenswahr und unmittelbar, — ohne roh naturalistisch zu sein, wie leider das meiste übrige Ausgestellte — daß man sich beim Anblicke desselben zu erinnern meint, solche Gestalten zu Dutzenden am Meeresgestade Neapels in ihrem fröhlichen Treiben beobachtet zu haben. Es ist dies der jüngere, ungeschlachtere, ungezogene Bruder jener graziös-feinen florentinischen Improvisatorengestalt im Kostüm des 15. Jahrhunderts von E. Dubois, die um die Mitte der sechziger Jahre in Paris so großes und gerechtes Aufsehen erregte, jetzt sich im Luxembourg befindet und wirklich so charakteristisch-schön ist, daß, wer sie einmal gesehen, sie nicht wieder vergißt. Ich habe bei diesem Werke länger verweilt, weil es wohl das einzige ganz und gar erfreuliche der Ausstellung ist; mit dem Reste werden wir bald fertig werden.

Da sind vor Allem noch einige gute Büsten ausgestellt: eine sehr lebensvolle der Malerin Lebrun, mit ihrem bekannten „Kopftuche", unter dem die Locken hervorquellen, in Terracotta, von dem Römer Castellani; ferner eine zweite des greisen Gino Capponi († 1875) in Gyps, von dem Genuesen Allegretti, interessant mehr durch die Bedeutung der dargestellten Persönlichkeit, als des Werkes an und für sich, obwohl auch dies in der Behandlung der Formen ganz tüchtig ist und vor Allem den Hauptfehler aller modern-italienischen Bildner, den der naturalistisch-minutiösen Detaillirung vermeidet; endlich noch zwei Pendant-Büsten in Terracotta von dem Spanier Bellver, einen Ciociaro und eine Ciociara (Bewohner der Gebirgslandschaften zwischen Rom und Neapel), charakteristisch in Typus und Tracht aufgefaßt, darstellend.

Da ist dann aber auch eine ganze Schaar jener modernen allegorischen (modestia, gioja, affezione, mestizia etc.) und Porträt-Büsten, erstere und letztere ohne Unterschied in gleicher Weise bis auf's letzte i-Tüpfelchen, das der Zufall dem Gesichte aufgedrückt, und mit allem Raffinement des technischen Könnens der modernen italienischen Skulptur ausgeführt; die ersteren unerfreulich im Gedanken, weil dieser immer eine ungerechtfertigte und mißverstandene Abbreviatur bleibt, denn

solche abstrakte Begriffe sollen, wenn sie schon überhaupt dargestellt werden, doch wenigstens als ganze Gestalten gebildet sein, wo Stellung, Faltenwurf und andere Schönheiten mit dem Ungehörigen des Gegenstandes oft versöhnen, oder es wenigstens zu mildern im Stande sind; — die letzteren abstoßend in der Ausführung, weil diese nicht die Wirklichkeit im Kunstwerke und den Bedingungen desselben gemäß neu zu gestalten, sondern dieselbe nur sklavisch zu kopiren beflissen ist.

Es finden sich ferner auch einige jener allegorischen und Genregestalten und Gruppen ausgestellt, deren Ebenbilder schon auf der Wiener Weltausstellung das für die Reize der Formen mehr als der Form empfängliche und sich über die Bedingungen der wahren Schönheit eines Skulpturwerkes so wenig klarbewußte große Publikum im Fluge für sich eingenommen haben, jene Werke, deren Produktionsherd vorzugsweise die Mailänder Werkstätten (sic!) sind: Eine „Solitudine" von dem Mailänder Bottinelli, ein nacktes, ganz junges Mädchen darstellend, das, auf dem Stumpfe eines Weidenstammes (dessen etliche Zweige, mit naturhistorischer Genauigkeit „dal vero" kopirt, ihr die Stelle eines Sitzkissens vertreten), zwischen zwei Aesten desselben mit an sich gezogenen Beinen eingezwängt, ein „Maßliebchen" zerpflückt, technisch ganz raffinirt vollendet, auch in manchen der Linienumrisse reizend und doch keinen vollen und reinen Genuß gewährend, weil die Idee und deren Verkörperung so sehr mit einander kontrastiren. Da ist ferner ein „ultimo giorno di Pompei" von Rosetti aus Mailand, eine junge Mutter, die sich mit erhobenen Armen, an deren einem ihr Kind festgeklammert herabhängt (buchstäblich wahr!), gegen den Aschenregen schützend, im eilendsten Laufe fortstürmt, ein leibhafter „Bernini redivivus" (siehe dessen Daphne in der Villa Borghese), nur ohne den genialen Applomb der Gestalten dieses Kunstverderbers — an deren um die Lenden gewundenem Gewande, das sich gleich einer in der Hitze zerfließenden Materie an die Formen des Körpers klebt, auch nicht eine einzige reine, freie, schöne und schwungvolle Linie des Faltenwurfes (doch von diesem Begriffe kann man ja hier gar nicht sprechen!) vorkommt. Als ein letztes Beispiel dieser Art führe ich endlich noch eine „lettura della Biblia" an, von dem Römer Castellani, eine elegant aber etwas nachlässig-bequem in moderne Gewänder gekleidete Modedame (dem Gesichtstypus nach offenbar Engländerin), die, in einem Lehnstuhl liegend, ein Buch in der Hand hält, das sich durch die Aufschrift auf dem Deckel als Bibel legitimirt; — ein Werk, das in seiner modern-nachlässigen Haltung auf den natürlich empfindenden Beschauer den Eindruck der Profanation des dargestellten Gegenstandes machen muß. So liest man die Bibel, wenn man sich damit in Buchstabengläubigkeit das vorgeschriebene Pensum der „Sonntagsnachmittagshausandacht" vom Halse schaffen will — etwa in einer eleganten Westend-Mansion Londons, wo doch um diese Zeit nichts Unterhaltlicheres zu haben ist, — man liest sie aber ganz anders, wenn man sich aus innerem Herzensbedürfnisse zu ihr gewandt hat und aus ihr Trost und Kraft zu fernerem Kampfe schöpfen will.

Ist schon an den vorhinbeschriebenen Werken, deren Zahl noch durch manche ähnliche vermehrt werden könnte, außer der vollendeten, nur allzu vollendeten technischen Mache nicht viel zu loben, so fällt selbst dieses Lob bei den wenigen Werken, die antike Sujets behandeln, weg. Und hier muß ich nun gleich bemerken, daß es vorzugsweise Ausländer sind, die gemeint haben, sich damit auszuzeichnen. Da sind von dem obengenannten Dänen Hasselriis zwei Satyrn, der eine trinkend, der andere mit einem Hunde spielend, ausgestellt, also zwei Sujets, aus denen sich auf dem Gebiete der Genreskulptur etwas machen ließe. Aber wie hat nun der Mann dieselben gestaltet? Den einen Satyr hat er bocksbeinig gebildet (wie unschön ist schon dies, und warum müssen wir denn gerade solche unschöne Motive dem reichen Schönheitsbronnen der antiken Skulptur für unsere moderne Kunst entnehmen?), — und ihn Trinkens halber vor eine unten in eine Spitze auslaufende Amphora gestellt, die fast ebenso groß wie er selbst erscheint, so daß er, kaum bis zum Rande hinaufreichend, einige Mühe hat, mittels eines Rohrhalmes von dem Inhalt derselben zu schlürfen. Die große Masse Marmors, aus der die Amphora gemeißelt ist, bleibt nun immer die Hauptsache, welchen Standpunkt man auch vor dem Werke einnehme, während die unscheinbare Satyrfigur hinter derselben immer mehr oder weniger verschwindet. Und von einem wechselvollen Rhythmus der Linien ist dabei schon gar nicht die Rede. Das sind alles mehr oder weniger gleichmäßig von oben nach unten laufende Linien, von den steifen Bocksbeinen des Satyrs an, bis zum Rohrhalm, den derselbe auch noch möglichst senkrecht in das Gefäß taucht. Und nun fehlt zu allem dem auch noch die Vollendung in der Technik, so daß, wenn man das Werk recht ansieht, nichts übrig bleibt, als ein Stück leuchtenden Marmors, das wohl werth gewesen wäre, Schönerem zur Verkörperung zu dienen. — In der zweiten Gruppe, die aber blos im Gypsmodell vorliegt, hat der Künstler offenbar geglaubt, den Mangel an Rhythmus der Linien, den er an der ersten wohl selbst empfunden haben mag, recht ausgiebig ersetzen zu müssen, und hat einen am Boden kauernden Satyrschäfer dargestellt, der zwischen seinen halb an sich gezogenen Beinen seinen Hund eingeklemmt hält und ihn mit einem Stocke, den er an beiden Enden mit seinen Händen gefaßt auf dem Rücken des armen Thieres auf- und abstreift, recht sehr zu maltraitiren scheint; denn der Hund hat seinen Kopf gegen

den Quäler erhoben und heult denselben mit weitgeöffnetem Rachen ganz jämmerlich an. Eines ist mir dabei unverständlich geblieben: warum der arme Köter nicht lieber gleich herzhaft zubeißt, statt an das Mitleid des offenbar ganz verhärteten Schlingels zu appelliren? Das ist die Gestaltung des Vorwurfs für ein plastisches Werk! Auch ohne durch dessen Anblick beglückt worden zu sein, kann man sich lebhaft vorstellen, welch' harmonischer Fluß der Linien, welch' wechselnde Mannigfaltigkeit der Kontouren, welch' reizende Kontraste der Motive an den beiden in- und gegeneinander hockenden Gestalten vorkommen mögen! Noch will ich als Dritten im Bunde der Marmorstatuette einer „von Amor verlassenen Psyche" von dem Norwegen Magelssen erwähnen, um daran die Bemerkung zu knüpfen, die sich bei Betrachtung des Werkes unwillkürlich aufdrängt, wie nämlich diesen armen Bildhauern die Fähigkeit (oder vielmehr das mechanische Können) der Durchbildung und Darstellung richtiger Verhältnisse selbst bei so kleinen Figürchen ganz abgeht, offenbar als Folge des in der peinlich genauen Nachbildung des Nebensächlichen befangenen Sinnes. So etwas Verkraftes, wie diese arme Psyche, muß man gesehen haben, um daran glauben zu können. Was hätte so ein armer Schelm angefangen, wenn er den Koloß von Rhodos hätte bilden sollen?

(Schluß folgt.)

Kunstliteratur.

Les Tapisseries de Liège à Madrid, notes sur l'Apocalypse d'Albert Durer ou de Rogier v. d. Weyden. Liège, J. Gothier, éditeur 1876. 8.

Der sich nicht nennende Verfasser sucht in dieser Schrift nachzuweisen, daß Rogier v. d. Weyden um das Jahr 1450 für die Kathedrale St. Lambert in Lüttich Kartons zu den dort aufgestellten acht Teppichen, jeder 8 Meter lang und 5 Meter hoch, Darstellungen aus der Apokalypse entworfen, welche Teppiche bei der Plünderung Lüttich's durch Karl den Kühnen 1468 gestohlen und durch dessen Nachkommen nach Madrid gekommen seien; ferner, daß A. Dürer diese Kartons auf seiner Wanderschaft 1491—94 kennen gelernt und dieselben für seine berühmte Holzschnittfolge zur Apokalypse, herausgegeben im Jahr 1498, benutzt, also ein Plagiat begangen habe. — Wenn man die von S. Laurent herausgegebenen vortrefflichen Photographien der Tapeten von Madrid mit den Holzschnitten A. Dürer's vergleicht, so wird es evident, daß zwischen beiden ein Zusammenhang besteht, so daß entweder Dürer's Holzschnitte für die Kompositionen der Teppiche gedient haben oder umgekehrt. — Abgesehen davon, daß der Verfasser gar nicht bewiesen hat, daß Dürer in jungen Jahren vor der Herausgabe der großartigen Apokalypse in die Niederlande gekommen ist, hat er auch durchaus nicht bewiesen, daß R. v. d. Weyden Kompositionen der Apokalypse für Lüttich gemacht hat. Wenn man aber die Photographien von Laurent näher ansieht, so machen sich in den Gebäuden, den Kleidungen, den Rüstungen und den Gefäßen entschieden Renaissance-Motive geltend, die in Dürer's Apokalypse noch nicht zu finden sind.

Wir sind daher genöthigt zu schließen, daß Dürer's Apokalypse dem talentvollen Zeichner der Tapeten von Madrid (die aber keineswegs als Kopien von Dürer anzusehen sind und dies um so weniger, weil in den Madrider Teppichen mehrere Darstellungen vorkommen, die in den Dürer'schen Holzschnitten fehlen) zur Unterlage gedient haben, und daß R. v. d. Weyden, der 1464 starb und der in keinem seiner beglaubigten Bilder Motive der Renaissance darlegt, nicht der Schöpfer der Madrider Teppiche sein kann. Diesen Meister kennen wir nicht, sind aber geneigt, Mabuse oder B. von Orley resp. deren Schüler, welche die Kompositionen von Dürer benutzt haben, für die Meister derselben zu halten und ihren Ursprung in die Zeit von 1520—30 zu verlegen. — Sehr interessant sind die Bemerkungen des ungenannten Verfassers über die große Zahl der Teppiche zur Wandbekleidung der Kirchen und Paläste in den Niederlanden im Mittelalter. Nach einer alten Tradition führte Karl Martell sarazenische Tapeten nach seinen Siegen über die Araber ein. Gerbert beklagt im J. 989, daß Teppiche mehr geschätzt werden als Gold; im 12. Jahrhundert besaßen alle Kirchen und Paläste von Lüttich gewirkte Teppiche; die Hauptfabrikorte waren: Arras, Tournai, Brüssel, Audenarde und Lille, und der Verfasser glaubt, daß vor der Zerstörung Lüttich's durch Karl den Kühnen die Teppiche der Lüttlicher Kirchen und Paläste in Lüttich und in benachbarten Stätten, namentlich St. Trond und Aachen, welche zur Diöcese Lüttich gehörten, hergestellt worden sind.

Nachträglich wollen wir bemerken, daß die ebenfalls von S. Laurent herausgegebenen Photographien der Teppiche von Madrid, darstellend die Passion, nicht R. v. d. Weyden, die mit dem Leben von Johannes dem Täufer und der Geschichte der Jungfrau nicht von Jan van Eyck komponirt sein können, wie der Verfasser meint, sondern von deren Nachfolgern in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts stammen, daß dieselben ohne Zweifel für Karl V. hergestellt wurden und durch denselben nach Madrid kamen, wo sich eine solche Masse von Tapeten angehäuft findet, daß die Wände eines großen Museums nicht ausreichen, um sie alle zur Anschauung zu bringen.

Sträter.

Sammlungen und Ausstellungen.

* Die historische Ausstellung der Wiener Akademie läßt sich jetzt in ihrem ungefähren Umfang überblicken. Sie wird etwa 4000 Nummern und zwar sowohl Gemälde und

Handzeichnungen als auch Skulpturen, Stiche und architektonische Werke umfassen, aber nicht etwa nur durch diese bedeutende Zahl der Objekte, sondern durch deren sorgfältige Auswahl, durch den Reichthum an Meistern und geschmackvolle Aufstellung ein in seiner Art einziges Schauspiel gewähren. Wir können den auswärtigen Kunstfreunden und Künstlern nur dringend rathen, sich diese Gelegenheit nicht entgehen zu lassen, um die wenig bekannte Wiener Schule in ihrer vollen Entwickelung zu studiren.

Vermischte Nachrichten.

R. Münchener Kunstverein. Dem Jahresberichte des Vereins für 1876 ist Folgendes zu entnehmen: Die Mitgliederzahl des Vereins stieg bis zum Schlusse des abgelaufenen Jahres von 4825 auf 5015. Hiernach zählt dermalen kein deutscher Kunstverein, den zu Düsseldorf für die Rheinlande und Westfalen ausgenommen, mehr Mitglieder als der Münchener, der auch (1823 gegründet) der älteste von ihnen allen ist. Seit seinem Bestehen hat derselbe 2,912,617 Mark eingenommen und 2,920,679 Mark ausgegeben. Im abgelaufenen Jahre betrugen die Einnahmen 104,938 Mark und die Ausgaben 104,736 Mark, darunter 81,898 Mark für Gewinnste und das Vereinsgeschenk. Als Gewinnste wurden angekauft 132 Oelbilder für 85 bis 2000 Mark, 5 Aquarellen von 100 bis 400 Mark, 1 Porzellangemälde, 4 plastische Werke und außerdem als sogenannte Nachgewinnste 20 Kupferstiche. Auf den Posten „Vereinsgeschenk" wurde verwandt der Betrag von 19,626 M. 28 Pfennig und zwar für das pro 1876 vertheilte Blatt, „Schäfers Heimkehr" von Barfus nach Jak. Grünewald, 9000 Mark, dann an den Kupferstecher Friedr. Zimmermann für den Stich nach Karl Becker's (in Berlin) Scene aus Goethe's Götz von Berlichingen: „Franz nimmt beim Bischof von Bamberg Abschied" 6200 Mark und der Restbetrag für den Stich nach v. Neher's Fresco am Isarthor hier, „Der Einzug Kaiser Ludwig des Bayern in München nach seinem Siege über Friedrich den Schönen von Oesterreich bei Ampfing". Das erstere Blatt ist für 1877, das letztere für 1881 bestimmt; für 1878 dagegen Defregger's „Tischgebet", gestochen von H. Walde. An Vereinsmitgliedern aus dem Künstlerkreise hat der Tod die Blumenmalerin Therese Weber, den Landschaftsmaler Emil Löhr, den Historien- und Glasmaler Leo Scherer, den Kupferstecher Friedrich Wagner, den Schlachtenmaler Karl August Aertinger, den Marinemaler Paul Freiherrn von Tiesenhausen und den Architekturmaler Michael Neher abgerufen. Als ein Zeichen der Zeit darf es wohl bezeichnet werden, daß der Rechenschaftsbericht zwei Thatsachen zu betonen nicht umhin kann: einmal, daß sich unter den als Oelgemälde bezeichneten Ausstellungsobjekten eine ziemlich große Anzahl von Studien befand, und dann, daß eine leider nicht unerhebliche Anzahl von hiesigen Künstlern nur sehr selten oder nie die Wochenausstellungen beschickt, obwohl der Verein jede Erleichterung gewährt und etwaigen Wünschen der Künstler nach Möglichkeit entgegenkommt. Unbegreiflicher Weise ist in dem Rechenschaftsberichte des wenige Tage vor der Verloosung von der Generalversammlung mit enormer Majorität gefaßten Beschlusses mit keinem Worte gedacht, im Vollzuge dessen künftig alljährlich mindestens ein Kunstwerk behufs Einverleibung in eine zu gründende Vereinssammlung anzukaufen ist. Der bezügliche Antrag wurde von dem Landschaftsmaler Karl Ebert gestellt und vertreten. In der nämlichen Generalversammlung wurde ferner ein entsprechender Umbau der Oberlichter der beiden Ausstellungssäle beschlossen, verbunden mit einer hoffentlich ergiebigen Ventilationseinrichtung, welche bis jetzt mangelt. Die Bauarbeiten werden im nächsten Hochsommer vorgenommen werden.

Die Schinkel-Fresken am alten Museum in Berlin gehen dem Verderben mit Riesenschritten entgegen, der Verfall ist bereits so weit gediehen, daß an eine wirksame Restauration kaum mehr zu denken ist. — Vor nicht langer Zeit schien den Rottmann'schen Gemälden unter den Arkaden des Hofgartens in München ein gleiches Schicksal zu drohen, und in der Kunstwelt äußerte sich laut das Verlangen nach Erhaltung und Vervielfältigung dieser für die Kunstgeschichte so wichtigen Werke. Die Restauration dieser Gemälde ist wie bekannt auf's Beste durchgeführt, für die Konservirung das Mögliche gethan und die Reproduktion in Chromolithographie (R. Steinbock, Berlin) hat in der Kunstwelt einstimmiges Lob erfahren. Sollte sich nach diesem Erfolge nicht auch ein Unternehmer finden, um Schinkel's großes Werk in ähnlicher Weise herauszugeben und dadurch dem Vergessenwerden zu entreißen? — Die Kopien brauchten hier nicht einmal nach den ruinenhaften Fresken gemacht zu werden, denn die herrlichen Originale in Gouache befinden sich im Schinkel-Museum zu Berlin, deren Schönheit die Ausführung in Fresco weit übertrifft, wie jeder bestätigen wird, der die leider zu wenig bekannten Originale gesehen hat. — Eigenthümlich genug ist es, daß Schinkel als Maler so sehr wenig bekannt ist, und daß die Gemälde am alten Museum sehr häufig, selbst von gebildeten Laien, als von Cornelius herrührend angesehen werden. Schreiber dieser Zeilen hat öfter Gelegenheit gehabt diesen Irrthum zu berichtigen, stieß aber dabei immer auf Unglauben und lebhafte Opposition. Vor einiger Zeit geschah ihm dieses selbst in Berlin. — Möchten doch vorliegende Zeilen dazu beitragen helfen, dieses wahrhaft klassische Werk deutscher Malerei durch würdige Reproduktion weitesten Kreisen zugänglich zu machen, zu Nutz und Frommen der Kunst und Kunstfreunde, die das Unternehmen gewiß allesammt mit lebhafter Freude begrüßen würden. K.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Kupferstiche.

Oehmichen, In der Dorfschule. Gest. v. E. Mohn. Berlin, Lüderitz. 15 M.
Pixis, Th., Vor dem Ball. Nach dem Ball. Gest. v. Römer u. Becker. Ebda. à 12 M.
Schüz, Th., Abschied aus dem Elternhause. Gest. v. Fr. Zimmermann. München, Manz. 6 M.
Vautier, B., Bauer u. Mäkler. Gest. v. J. Burger. Ebda. 12—20 M.

Photographien.

König, Herbert, Aus unserer Zeit. 1. Theil. 20 Photographien v. G. Ch. Hahn nach Aquarell-Skizzen. In Mappe. gr. 4°. Dresden, Gutbier. 40 M.

Zeitschriften.

L'Art. No. 114. 115.
Un improvisateur sur cuivre. François-Nicolas Chifflart, von Ch. Tardieu. (Mit Abbild.) — Première exposition de l'union. — Le musée des arts décoratifs. — Les ventes d'Artistes. M. Lansyer, von J. Oberlin. (Mit Abbild.) — Les beaux-arts en Finlande, von K. Paijani.

The Academy. No. 253.
Petroz, l'art et la critique en France, von E. F. S. Pattison. — Art sales.

Christliches Kunstblatt. No. 3.
Loccum und Maulbronn. — Das Ciborium in der evangelischen Kirche. — Kunstgewerbliches aus Sachsen.

Kunst und Gewerbe. No. 12. 13.
Ueber dekorative Wandmalerei, von J. Stockbauer. — Die Ausstellung japanischer Gegenstände in der kgl. Kunstakademie; Gewerbeausstelluug in Gmünd; Rechtsschutz auf industriellem Gebiete.

Blätter für Kunstgewerbe. Heft 3.
Die Möbel der Renaissance, von Al. Hauser. — Geschnitzte Truhe aus Nussholz, italienisch, XVI. Jahrh.; Schüssel in Limusiner-Email, ausgef. von Pierre Cortoys 1558. — Moderne Entwürfe: Schrank; Gartengitter; Kamin; Fayence-Schreibzeug.

Gewerbehalle. Lief. 2.
Ofenkachel im germanischen Museum zu Nürnberg; Stuckverzierungen vom Schloss Solitude bei Stuttgart; schmiedeeiserne Gitter aus der 1. Hälfte des 17. Jahrh.; Orgelgehäuse in Sta. Maria della Scala zu Siena von B. Peruzzi. — Moderne Entwürfe: Trinkgläser; Fauteuil, Schreibtisch und Vorhang; Bücherschrank; Goldwaaren.

Auktions-Kataloge.

R. Lepke in Berlin. Am 27. u. 28. März Versteigerung von Oelgemälden und Aquarellen moderner Meister. Galerie Th. Rauschning etc. (218 Nummern.)

Verlag von **Hermann Costenoble** in Jena.

Die Katakomben

von

San Gennaro dei Poveri in Neapel.

Eine kunsthistorische Studie

von

Victor Schultze.

Mit 10 lithogr. Tafeln. gr. 8. broch. 4 M. 80 Pf.

La Grande Passion par Albert Durer en 12 gravures sur bois. Reproduction procédé de P. W. van de Weijer, d'après les epreuves avant la lettre appartenant au Cabinet de Dr. Straeter avec une introduction de G. Duplessis. Grande in Folio, en Portefeuille. 40 Mark.

La Vie de la Sainte Vierge Marie en 20 gravures sur bois par Albert Durer, décrite en vers latins par Chelidonius. Reproduction procédé de P. W. van de Weijer, avec introduction de Ch. Ruelens. Gr. 4°. 18 Mark.

P. W. van de Weijer, Utrecht, Editeur.
Leipzig: **Hermann Vogel**, Kunsthändler.

NEUE RADIRUNGEN VON N. MASSALOFF

MITGLIED DER KAISERLICHEN AKADEMIE ZU ST. PETERSBURG.

DIX EAUX-FORTES

D'APRÈS

REMBRANDT

PAR

N. MASSALOFF.

1. *Die Nachtwache.* Amsterdamer Museum. — 2. *Simsons Hochzeitsfest.* Dresdener Galerie. — 3. *Portrait Rembrandts.* Belvedere in Wien. — 4. *Jakob segnet Josephs Kinder.* Casseler Gallerie, wie die folgenden. — 5. *Saskia, Rembrandts erste Frau.* — 6. *Der Federschneider.* — 7. *Stadtregent in ganzer Figur.* — 8. *Junge Dame in reicher Kleidung.* — 9. *Der Mathematiker.* — 10. *Der Fahnenträger.*

Im Ganzen 115 Exemplare (wovon 15 Remarquedrucke) auf japanischem Papier.

Remarquedrucke. In Mappe. Imp. fol. M. 300.
Epreuves d'artiste. „ „ „ 150.

Die ungewöhnliche Begabung des talentvollen Radirers zur Wiedergabe der Gemälde Rembrandts im Geiste und mit den charakteristischen Mitteln des Meisters, ist bereits zur Zeit des Erscheinens seiner *Rembrandt de l'Ermitage Impérial de St.-Pétersbourg* allseitig anerkannt worden. Die vorliegende Sammlung, welche mehrere der berühmtesten Hauptwerke der grossen Europäischen Galerien umfasst, wird sicher den Kreis der Freunde und Verehrer des Künstlers noch bedeutend erweitern.

LEIPZIG. W. DRUGULIN.

Wiener Kunst-Auktion.

Montag den **26. März** und folgende Tage:

Versteigerung

einer schönen und reichhaltigen Sammlung alter Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte etc. etc. aus Privatbesitz.

Cataloge und Auskünfte durch

C. J. Wawra, Kunsthändler,
Wien, I. Plankengasse 7.

Von der Expedition der Zeitschrift für bildende Kunst (E. A. Seemann) in Leipzig ist zu beziehen ein gut gehaltenes Exemplar von

Racinet, l'ornement polychrome. 100 Tafeln in Buntdruck mit Text. Complet, in 10 Lief. Paris, Didot.

für den Preis von 100 Mark.

Verlag von **S. Hirzel** in **Leipzig.**

Geschichte

DER

ITALIENISCHEN MALEREI

von

J. A. Crowe und **G. B. Cavalcaselle.**

Deutsche Original-Ausgabe
besorgt von
Dr. Max Jordan.
Sechs Bände.
(Mit 58 Holzschnitt-Tafeln.)
gr. 8. Preis compl.: 80 M.

Von **Eduard Fischhaber** in **Reutlingen** ist zu **bedeutend ermässigtem** Preise zu beziehen:

Album der Wiener Weltausstellung. **Ausgewählte Sammlung der ausgezeichnetsten Photographien aus den Gebieten der Kunst, Plastik und Baukunst aus allen Weltgegenden. 50 Blatt, statt 50 M. nur 12 M.**

☞ Bei diesem mehr als billigen Preise werden die wenigen noch vorhandenen Exemplare bald vergriffen sein, weshalb mit den Bestellungen nicht zu säumen ist.

Berliner Kunst-Auktion

am 27. und 28. März 1877.

(Galerie Th. Rauschning etc.)

Gemälde neuerer Meister,

worunter A. Achenbach, Andreux, Baron, Carl Becker, Castan, Daubigny, Defregger, Diaz, Evers, Gempt, Gierymski, Graeb, Gudin, Ed. Hildebrandt, Ch. Hoguet, H. Kaufmann, Leu, Lier, Meyer v. Bremen, Ed., F. und Paul Meyerheim, Munthe, Nikutowski, Pilz, Plassan, Quaglio, Ruths, Salentin, Schleich, Vautier, Fr. Voltz etc. etc. 40 Aquarelle von Ed. Hildebrandt. Aquarelle von Ciceri, Hoguet, Th. Hosemann, W. Krause, Isabey, Pistorius, Buvelot u. s. w.

Kataloge versendet gratis:
Der Auktionator für Kunstsachen etc.
Rudolph Lepke,
Berlin SW., Kunst-Auktions-Haus,
Kochstr. 29.

Für die Direction der Ateliers in einem reproducirenden Kunstinstitut ersten Ranges wird eine passende Persönlichkeit zum sofortigen Eintritt gesucht. — Der Betreffende muß künstlerische Leistungen in der Malerei und gründliche Kenntnisse und Erfahrungen in der Lithographie nachweisen und sich auf erste Referenzen stützen können.

Offerten werden unter **H. 356** erbeten an **Rudolf Mosse** in **Leipzig.**

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XII. Jahrgang.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

29. März



Nr. 25.

Inserate
à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1877.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Donnerstag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Rundgang durch die Berliner Museen.

Unter diesem Titel finden wir in der Berliner „National-Zeitung" zwei Aufsätze, welche über die in der letzten Zeit in den Berliner Museen vorgegangenen Veränderungen erwünschtes Licht verbreiten und einige berechtigte Wünsche hinzufügen, deren Erfüllung man von der Generalverwaltung erwarten darf. Bei der anhaltenden Schweigsamkeit der genannten Behörde über die Zielpunkte ihrer Verwaltung und da diese scheinbare Gleichgiltigkeit gegen das Publikum, für das die Museen als öffentliche Bildungsanstalten denn doch in erster Linie da sind, wohl am besten durch eine freie Diskussion über alle einschlägigen Fragen gebrochen wird, erlauben wir uns, die beiden Artikel hier wiederzugeben. Die Leser erfahren daraus namentlich über die jüngsten Maßnahmen der Museumsverwaltung manches Neue und Erfreuliche.

I.

Während der letzten Wochen sind in verschiedenen Abtheilungen der königlichen Museen neue Erwerbungen zur Aufstellung gekommen, sowie mehrere nicht unwesentliche Neuerungen getroffen, auf welche wir unsere Leser, da unseres Wissens sonst nirgends davon Anzeige geschieht, aufmerksam machen möchten. Am augenfälligsten sind verschiedene neue Einrichtungen und Reformen, welche in dem bisher so stillen Kupferstichkabinet in's Werk gesetzt werden. Obgleich hier die Hauptarbeit, die Anfertigung eines Zettelkataloges, eines Kataloges der illustrirten Druckwerke, der Handzeichnungen, sowie die Lösung anderer schwerer und langwieriger Aufgaben, hinter den Kulissen vorgenommen werden muß, so hat sich doch auch schon vor den Augen und zum Besten des Publikums manche lobenswerthe Aenderung vollzogen. Dadurch, daß das Gitter im ersten Saale gefallen und die unförmigen Schränke aus der Mitte desselben an die Wände gerückt oder ganz daraus entfernt sind, ist ein Raum zur Benutzung der Sammlung für das Publikum gewonnen, wie ihn kein zweites Kupferstichkabinet aufzuweisen hat. Fast die dreifache Zahl von Personen finden jetzt an den von den Fenstern aus in den Saal sich erstreckenden langen Tischen Platz; auch bieten diese nun den Vortheil guter und ausreichender Beleuchtung, während den früher quer vor den Fenstern aufgestellten Tischen gutes Licht zum Beschauen oder Kopiren fehlte. Die Thürflügel der Schränke an den Wänden dieses ersten Saales scheinen jetzt definitiv für die Ausstellung der neuesten Erwerbungen bestimmt zu sein. Mit dieser Neuerung hatte schon Herr Professor Weiß bei der Ausstellung der auf der Auktion Galichon zu Paris gekauften Zeichnungen den Anfang gemacht. Nachdem kurze Zeit eine Auswahl der kleinen, aber trefflichen und bisher fast unbekannten Sammlung von Handzeichnungen des Königs Friedrich Wilhelm I. ausgestellt gewesen, darunter eine köstliche Frauenstube von Hans Baldung Grien, sowie die jetzt endlich richtig getauften großen Entwürfe des älteren Hans Holbein zu zwei Gemälden in Augsburg und München: finden wir jetzt die neuesten Erzeugnisse moderner Radirer, der Flameng und Massoloff — letzteren in seinen unentbehrlichen, jedoch nur wenig erfreulichen Massenproduktionen nach Rembrandt — sowie die Erwerbungen auf der Auktion Liphart zu Leipzig und bei anderen Gelegen-

heiten, über welche die bei den einzelnen ausgestellten Kunstwerken angebrachten Zettel keine nähere Auskunft geben. Wir nennen als Hauptblätter ein Urtheil des Paris von Marc-Anton sowie zwei andere Blätter desselben Meisters, einen Probedruck von Edelink's Porträt des Mansart, einen unbeschriebenen altdeutschen Kupferstich, signirt P. S. 1490 (die Messe des heiligen Gregor darstellend), sowie ein höchst merkwürdiges großes Schrotblatt, Maria mit dem Kinde, dessen Erwerb noch durch Herrn Professor Weiß eingeleitet sein soll. Das Hauptblatt ist die äußerst seltene unvollendete Madonna in der Grotte von Mantegna. Von besonderem Interesse bei dem jetzt gerade lebhaft geführten Streite über den Urheber ist eine Madonna vom Meister W. — Auch eine Anzahl Zeichnungen verdienen genannt zu werden, weil sie Meister zweiten Ranges in besonders guten Blättern vorführen, wie Doomer, L. van Koogen, Golzius, G. Honthorst u. A. Im zweiten Saale des Kabinets wird uns jetzt auch zum ersten Male eine Auswahl von etwa 60 Zeichnungen der Sammlung Haußmann vorgeführt, welche bereits vor 2 1/2 Jahren erworben wurde, aber dem Publikum bisher nicht zugänglich war.

In einigen der Räume, welche früher die Kunstkammer bildeten, ist bekanntlich die von Herrn Dr. Jagor in Indien zusammengebrachte und musterhaft geordnete ethnographische Sammlung ausgestellt. Was wohl aus denjenigen Bestandtheilen der Kunstkammer geworden sein mag, welche nicht an das Gewerbemuseum abgegeben sind: aus den Holz- und Elfenbeinschnitzereien, den Bronzen, kirchlichen Geräthen u. s. w.? Einige wenige jener köstlichen Holzmedaillons aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts sind seit einiger Zeit in den leider sehr knapp bemessenen Schaukästen des Münz- und Medaillenkabinets zur Ausstellung gekommen, während die eigentlich preußisch-historischen Denkmale der Kunstkammer im Schloß Monbijou passend untergebracht sind. Hoffentlich folgen den letzteren bald die Modelle alter Bauwerke Preußens, sei es nun, daß die Bauakademie oder die Akademie der Künste dieselben aufnimmt. Denn jetzt nehmen sie sich neben der Auswahl trefflicher griechischer und etruskischer Terrakotten, welche in fünf Schränken im gleichen Raume untergebracht sind, sehr sonderbar aus. Diese Terrakotten, insbesondere die bemalten griechischen Thonfigürchen, bilden jetzt nach verschiedenenen bedeutenden Ankäufen im vorigen Jahre wohl die hervorragendste Sammlung ihrer Art. Der Hauptstock besteht bekanntlich in den Figuren aus Tanagra; doch befindet sich gerade unter den neuen Erwerbungen auch eine Reihe attischer Werke. Eine Anzahl von allerliebsten Amoretten und jene eigenthümlichen Lekythen mit Reliefdarstellungen aus dem aphrodisischen Kreise lehren uns die griechische Kleinkunst der besten Zeit wieder von ganz neuen Seiten kennen.

Hoffentlich währt der Zustand nicht lange, in welchem man diese Räume der alten Kunstkammer theils als unzugängliche Polterkammern für die Ueberreste derselben, theils als freies Versuchsfeld für die verschiedenen Sammlungen der Museen benutzt, welche aus ihren finsteren Grabkammern dem Lichte zustreben, wie die ethnographische Sammlung und das Antiquarium, denen sich vielleicht über ein Kurzes auch noch die in gleicher Lage befindliche Bibliothek und das Münzkabinet anschließen, ein zweiter Juliusthurm, in dessen beschränkten, düsteren Räumen seit drei Jahren Münzschätze für etwa eine Million Mark aufgespeichert wurden. Freilich ist das Kabinet dadurch wohl die in ihrer Art bedeutendste Sammlung unserer Museen geworden. Um so dringender ist aber auch das Bedürfniß, diese Abtheilung in anderen Räumen zugänglicher zu machen; und um so mehr stellt sich die Aufstellung der indischen Alterthümer in dem mittelsten Raume der Kunstkammer im Augenblicke, wo der Bau eines besonderen ethnographischen Museums in Angriff genommen wird, als eine unglückliche Anordnung heraus, welche die endgiltige Lösung, ob man das Antiquarium in diesen Räumen aufstellt, wie es aus Rücksicht auf den Kunstwerth wohl am nächsten liegt, oder das Münzkabinet und die Bibliothek, wofür uns die Räume als solche geeigneter erscheinen und wodurch die Bibliothek in die dringend wünschenswerthe Verbindung mit dem Kupferstichkabinet und der Photographiesammlung, einer neuen, schon sehr umfangreichen Schöpfung des jetzigen Generaldirektors, gebracht wurde, vermuthlich noch lange hinausschiebt.

Römische Kunstausstellung.

(Schluß.)

Zum Schlusse muß ich noch der Büste einer „Modestia" erwähnen, die mit über das Gesicht gezogenem Schleier dargestellt ist, unter dem die Formen des ersteren durchscheinen. Man sieht, die moderne Skulptur Italiens ist auf dem besten Wege, die große Errungenschaft Canova's aus ihrer Entwickelung zu streichen und ihren weiteren Fortschritt (wenn dies so heißen kann?) an die Vorbilder der ärgsten Zeit des Barocco, an die Werke eines San Martino, Corradini, Queirolo (in der Capella di San Severo zu Neapel) zu knüpfen!

Nicht ganz so trostlos, wie das im Vorhergehenden Geschilderte, ist der Eindruck, der dem Beschauer nach dem Durchmustern der an 200 Gemälde enthaltenden Abtheilung der Ausstellung für Werke der Malerei bleibt. Auch hier sind vorzugsweise römische, neapolitanische, sicilische und einige venezianische Maler vertreten; die Schule von Mailand fehlt ganz, ebenso von den Ausländern (mit je einer Ausnahme) Deutsche und Franzosen;

Engländer, Amerikaner und Russen sind nur durch wenige Bilder repräsentirt, dagegen hat Spanien mehreres, und darunter manches, was zum Besten gehört, ja sogar das Hauptstück der Ausstellung, das Aller Augen auf sich zieht, und dies auch in manchem Betracht und in dieser Umgebung nicht ohne Berechtigung, ausgestellt. — Auch hier drängt sich dem Beschauer sofort die Beobachtung auf, daß die Ziele der modernen italienischen Malerei, soweit sie wenigstens hier repräsentirt ist, nicht nach Idealem, Hohem, Stilvollem gehen, sondern am Realen, Stofflichen, Alltäglichen kleben. Kein einziges historisches Bild hohen Stils ist ausgestellt, selbst nur ganz wenige historischen Genre's; ein einziges Gemälde aus der heiligen Geschichte, „Christus, den Frauen im Garten begegnend" von Guardabassi aus Rom, auch dieses so modern geleckt, daß man — um bezüglich des Gegenstandes der Darstellung alle Zweifel zu bannen, an die untrügliche Autorität des Kataloges appelliren muß; — auch der Stoff der vorhandenen Genrebilder ist, wie absichtlich, möglichst unbedeutend gewählt (z. B. Giotto, der dem Abgesandten Benedikt's IX. den von ihm mit freier Hand auf einem Täfelchen gezogenen Kreis präsentirt!), um dann dafür allen Nachdruck um so mehr auf die technische Behandlung zu legen. Dagegen sind eine Menge Scenen aus dem unbedeutendsten Alltagsleben mit ihrem erwünschten Zubehör von Atlaskleidern, Toilettengegenständen, Teppichen und Draperien dargestellt, auch wohl einige aus dem Volksleben des Landes, diesem seit jeher so sehr ausgebeuteten und wie der Augenschein lehrt, noch immer nicht erschöpften Bronnen für malerische Inspiration — wenigstens sind auch diesmal die Werke, deren Stoff aus diesem Kreise entlehnt ist, mit die anziehendsten der ganzen Ausstellung. Recht stark ist auch das Porträt, besonders das Frauenporträt vertreten (unter ungefähr 20 Bildnissen finden sich blos zwei Männerporträts, auch ein Zeichen der Zeit!); allein mit einigen wenigen Ausnahmen, vor Allem dem sehr charakteristisch und naturwahr gemalten Kopfe einer alten Bäuerin, deren Züge noch jene Regelmäßigkeit bewahren, die ihr in ihrer Jugend wohl den Anspruch auf hohe Schönheit gegeben haben mochte (von der Amerikanerin E. Boot) und zwei weiterhin zu besprechenden Porträts eines spanischen Künstlers — ist auch hier fast alles nur Mittelgut, vieles selbst unter diese Kategorie hinabgehend. — Erfreulich ist im Allgemeinen der Eindruck der ausgestellten Landschaften, unter denen viel Vortreffliches zu finden, mehr, als man nach dem landläufigen Ausspruche, dem Südländer gehe der Sinn für die Schönheit der ihn umgebenden Natur ab, erwarten sollte. Oder wäre dieser Sinn nur der Vorzug einzelner, und gälte im Allgemeinen doch die citirte Ansicht?

Nach diesem allgemeinen Ueberblick über das Gebotene bleibt nur noch übrig, einige der hervorragenderen Stücke anzuführen, und da müssen wir denn mit dem schon oben erwähnten Glanzstück der Ausstellung, dem Werke des Spaniers Casado del Alisol, beginnen. Es stellt in Lebensgröße die Favoritin eines vornehmen orientalischen Harems dar, wie sie in teppichbedecktem, mit reichsten Stoffen ausgestattetem Gemache auf kostbar gestickten Kissen, mit entblößtem Oberleib in halb aufgerichteter Lage, bedeckt von schimmernder Seidendecke, daliegt und den Schmuck, den sie einem neben ihr stehenden Kästchen entnommen hat, spielend durch die Finger gleiten läßt. Die Pracht der Stoffe, deren Darstellung der Gegenstand nach dem eben Geschilderten forderte, ist von dem Maler mit einer solchen technischen Virtuosität auf die Leinwand gebannt, daß man im ersten Momente nicht vor einem Gemälde, sondern vor einer im Atelier arrangirten Modellscene, bei der die Draperien 2c. die Hauptrolle zu spielen berufen sind, zu stehen meint, denn im Grunde genommen ist ja das Bild leider auch nichts anderes. Vor diesem Nebensächlichen tritt auch die Hauptfigur zurück, obwohl sie recht hübsch modellirt und fein ausgeführt ist. Das Ganze ist eine Verirrung, aber die Verirrung eines malerischen Talentes hohen Ranges, das berufen scheint, wenn es den rechten Weg findet, Bedeutendes zu leisten. Denn daß demselben zu dem vollendeten technischen Können auch die Kraft der Charakteristik nicht abgeht, das zeigt sich uns in zwei Porträts, von denen das eine nicht nur unter den übrigen Bildnissen der Exposition den ersten, sondern überhaupt einen sehr hohen Rang einnimmt. Es stellt eine schwarzhaarige Dame mit interessanten Zügen, besonders fein geschnittenem Munde, dar, die in modernem Kostüme (lichtgelbes Seidenkleid mit Spitzenchemisette, aus der der schlanke Hals herauswächst) dasitzt. Dem Gesichtstypus nach ist dieselbe offenbar Spanierin. Hier ist mit wenig Aufwand von Mitteln Staunenswerthes erreicht, was Leben, geistreiche Auffassung und Wiedergabe und Noblesse der Gesammtwirkung anbelangt. Der Maler hat keinen einzigen Pinselstrich zu viel gethan, so daß es beim ersten Anblick scheint, als wäre das Bild unvollendet, so leicht aufgesetzt, so wenig pastos ist der Farbenauftrag; allein wenn man näher zusieht, merkt man erst, wie gerade diese Behandlung für die Wiedergabe dieser feinen, sensitiven Erscheinung, die über den Reiz der ersten Jugendschönheit lange hinaus ist und uns doch so sehr anzieht, die einzig richtige ist. Man kann so zu sagen jeden Pinselstrich, den der Meister that, verfolgen und findet, daß das Resultat aller derselben ein ungemein geistreich hingeschriebenes Bildniß ist. Daß der Künstler aber, wo es nöthig ist, auch über einen pastosen Farbenauftrag und über die Reizmittel eines glühenden Kolorits gebietet, zeigt er uns in einem zweiten Porträt, das eine üppige junge Spanierin im National=

kostüm, von jenem vollen, glühenden Typus darstellt, den wir aus den Darstellungen spanischen Volkslebens kennen und geneigt sind als den nationalen par excellence zu betrachten. Obwohl viel glänzender in der malerischen Ausführung, kann sich dies zweite Porträt in geistreicher Auffassung und Wiedergabe nicht neben das erste stellen.

Unter den Genrebildern nimmt ein kleines Gemälde von Juliana, auch einem Spanier, wohl den ersten Rang ein. Es stellt eine Scene in der Straße irgend einer arabischen Stadt vor dem Laden eines Waffenhändlers vor. Rechts sieht man durch die offene Thür des Ladens den letzteren am Ambos bei der Arbeit, nach links zieht sich die fensterlose enge Gasse hin, beiderseits vor den Häusern mit Steinbänken. Im Vordergrunde, vor dem Laden sind drei Beduinengestalten auf einer der erwähnten Bänke gelagert, mit dem Prüfen und Proben der aus dem Laden zum Kauf herbeigeholten Waffen, langrohrigen Flinten und krummem Säbel, in vollem Eifer beschäftigt. Das Ganze ist lebensvoll angeordnet, und die Ausführung hält zwischen geleckter Tüftelei und nachlässigem Hinwerfen jene glückliche Mitte, die wir bei den größten Meistern des Genre's so gern bewundern. Es liegt in dem kleinen Bildchen, nach Größe, geistreicher Auffassung des Stoffes und malerisch vollendeter Darstellung desselben, etwas von einem Meissonier, ehe dieser in seine beklagenswerthe Miniaturmalerei verfiel, in der er sich seit einiger Zeit gefällt.

Ferner ist ein größeres Bild des Römers Tiratelli, „Die Rückkehr von der Arbeit in den Sümpfen von Maccarese" darstellend, hervorzuheben. Auf dem mit vier schwarzen Büffeln bespannten, landesüblichen Karren mit zwei hohen Rädern, wie man ihm oft in den Seitenstraßen Roms begegnet, und der eigentlich nur aus der auf dem Wagengestelle ruhenden Plattform besteht, worauf eine Querbank befestigt ist, sitzt die heimkehrende Familie des Contadino, der selbst auf der nach hinten verlängerten Stange des Karrens hockend, die müden Füße herabhängen läßt. Die Mutter, auf der Holzbank sitzend, hat das jüngste Kind der Familie, ein halbwüchsiges Mädchen, vor sich im Schooße lehnen und verrichtet im üppigen Haare desselben einen Liebesdienst, mit dem man die Mütter auch sonst öfters auf der Schwelle des Hauses sitzend beschäftigt sieht, wenn man am Abend durch die engen Gassen kleinerer Städte Italiens streift — während die prächtige Gestalt einer erwachsenen Schwester, nachlässig ruhend an die hochhinaufreichende Seitenborde des Karrens gelehnt dasteht, und der Sohn des Hauses vorn mit dem Antreiben der trägen Thiere beschäftigt ist, damit sie den Karren eher nach Hause bringen. Ringsum die Stille und Oede der abendlichen Campagna mit ihren fahlen, einförmigen Farbentönen, über das Ganze jene eigenthümlich schwermüthige Stimmung ausgegossen, die die Poesie dieser traurigen Landstriche bildet und den Wanderer, der sich in dieselben verloren, so mächtig ergreift.

Um nicht allzu weitläufig zu werden, führe ich unter den übrigen Genrebildern nur noch des Parmesanen Barilli „Kinder vom Orkan ereilt" an, ein Geschwisterpaar vor dem einsamen Steinbilde einer Mutter Gottes sich furchtsam ineinander schmiegend, während ringsum Sturm und Gewitter toben; sowie des Russen Bronzikoff „Müßiggänger der Piazza del popolo", worin diese an genanntem Orte immer in vielen Exemplaren anzutreffende Kategorie der Bevölkerung Roms in einigen originellen Typen mit vielem Humor und tüchtigem malerischen Können dargestellt ist.

Eine ganze Reihe von Genrebildern behandelt dem antiken Leben entnommene Motive. Da ist z. B. des Römers Bompiani „Opfer", ein junge reizende Römerin, den mit Rosen gefüllten Korb dem sie an der Schwelle des Tempels empfangenden Priester darbringend. Da ist des Neapolitaners Mazzotta „Dionys der Tyrann, der sich von seinen eigenen Töchtern Bart und Haare brennen und frisiren läßt"; da ist des Römers Maggiorani „Triclinium", drei üppige Frauengestalten, nachlässig beim Mahle gelagert, mit obligater pompejanischer Wanddekoration und Ausblick in das blumen- und säulengeschmückte Peristyl; da sind noch manch' andere ähnliche antike Scenen, doch keine in Stoff oder Darstellung über das gewöhnlichste Niveau dieser Sorte hinausreichend.

Unter den Landschaften nimmt „Ein Blick auf den Nemisee" von Sassi aus Alexandria eine hervorragende Stelle ein; im Vordergrunde eine prächtige Buchenpartie, hinter und neben welcher sich nach links hin im Mittelgrunde der Nemisee, von der Höhe aus gesehen, ausdehnt, im Hintergrunde die majestätisch-ruhigen Linien des gegen Süden hinziehenden Gebirges. Das Bild ist stilvoll komponirt und stimmungsvoll ausgeführt, nur ist der stille, idyllische Zauber, der den Nemisee vor allen seines Gleichen auszeichnet, darin etwas zu wenig betont. Ein Bild der Amerikanerin Penniman zaubert uns in meisterlich feiner Ausführung all' den zarten Duft vor's Auge, der über der „Bucht von Amalfi" liegt; hier ist keine Idealisirung und Stilisirung, sondern nur ein Abschreiben des Wirklichen nöthig, um uns trotzdem den Eindruck des Märchenhaften zu gewähren. Auch Knebel aus Rom (ein Deutscher?) hat mit einer stimmungsvollen Ansicht von Ariccia im Albanergebirge, mit einigen seiner berühmten Eichenpartien ein recht gelungenes Werk geliefert, während Nerly aus Berlin mit einer äußerst trocken, glanz- und lichtlos behandelten Ansicht des Hafens von Venedig keinen glücklichen Wurf gethan.

Indem ich viel Mittelgut übergehe, will ich zum Schlusse meines Berichtes nur noch eines, unter vielen

ausgestellten Arbeiten einzig hervorragenden guten Aquarells von Prof. Amici in Rom, „Das Marcellustheater" darstellend, erwähnen.

Was im Vorhergehenden über die Kunst Italiens, wie sie sich in den ausgestellten Werken präsentirt, gesagt wurde, ist zwar nicht allzu erfreulich; doch wollen wir hoffen, daß das auf allen Gebieten des Schaffens im jungen Staate erwachte und sich kundgebende Streben nach Fortschritt auch auf dem der Kunst bald Früchte bringen werde, und uns vorderhand damit trösten, daß heutzutage auch anderwärts die Raffaels und Michelangelos nicht allzu dicht gesäet sind. C. v. F.

Kunsthandel.

Von Storm van's Gravesande erscheint in zehn Lieferungen zu je sechs Radirungen ein Landschaftsalbum mit malerischen Ansichten aus Holland im Verlage von Goupil & Comp. im Haag. Sobald uns die ersten Lieferungen vorliegen, werden wir auf diese — wie sich bei dem Ansehen des Künstlers erwarten läßt — gediegene Publikation zurückkommen.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

R. **Münchener Pinakothek.** Wie hoch man auch Leo v. Klenze als Künstler schätzen mag, der Praktiker Klenze ließ bekanntlich sehr Vieles zu wünschen übrig. Man erinnere sich nur an die überaus unglückliche innere Eintheilung des k. Odeons u. A. Nicht weniger unglücklich angelegt sind die Heizvorrichtungen in der k. Pinakothek, in welcher bekanntlich außer der Gemäldegalerie auch das Handzeichnungs- und Kupferstichkabinet und die Vasensammlung sich befinden Sie sind nicht blos ungeheuer kostspielig, sondern geradezu unbrauchbar und werden deshalb für die Gemäldegalerie seit langer Zeit gar nicht mehr benutzt. In den Räumen des Kupferstich- und Handzeichnungskabinets steht es damit nicht besser. Die Oeffnungen, aus denen die erwärmte Luft in die Räume einströmt, sind etwa 2 Meter über dem Fußboden angebracht und zeigen in Folge dessen nach bekannten physikalischen Grundsätzen die unteren Luftschichten, in denen sich die Bediensteten und die Besucher bewegen, eine mehr als unbehagliche niedere Temperatur, welche die Benutzung der reichen Schätze der Sammlung im höchsten Grade erschwert. Andererseits ist allgemein bekannt, daß ungeheizte Räume für alte Gemälde sehr nachtheilig sind, gar nichts zu sagen davon, daß die Bewilligung, selbe zu kopiren, im Winter wenigstens geradezu illusorisch wird. Um so erfreulicher darf es genannt werden, daß jüngst die Frage der Beheizung der Pinakothek energisch angeregt worden ist. Hoffentlich genehmigt der Landtag die nöthigen Mittel.

B. **Stuttgart.** Im vorigen Herbst begann hier der Erweiterungsbau des königl. Museums der bildenden Kunst und der Neubau der daran schließenden Kunstschule. Zum Glück ließen die bezüglichen Behörden und Techniker zunächst ein Modell anfertigen, um festzustellen, wie diese Bauten dem praktischen Zweck entsprechen würden. Das Ergebniß dieser Prüfung war kein günstiges, da sich verschiedene schwer zu beseitigende Schwierigkeiten herausstellten, die ein glückliches Gelingen des Werkes sehr fraglich erscheinen ließen. In Folge dessen griff man auf einen schon früher aufgetauchten Plan zurück, der dahin geht, die Kunstsammlungen von der Kunstschule völlig zu trennen und letztere an einem, in der Nähe der Vorstadt Berg gelegenen Platz zu erbauen, der durch seine günstige Lage alle Vortheile einer guten Beleuchtung sämmtlicher Ateliers bietet. Die Kosten der Ausführung würden dadurch auch schwerlich vermehrt werden, da der Staat Eigenthümer des gewünschten Areals ist. Hoffentlich wird dieser neue Plan zur Ausführung gelangen, wodurch das in fröhlichem Aufblühen begriffene Kunstleben unserer Stadt wesentlich gefördert werden könnte, während sehr zu befürchten ist, daß die Beibehaltung der alten Baustelle auch nach thunlichster Hinwegräumung der Hindernisse doch kein gutes Resultat liefert.

B. **Die Kunstschule in Stuttgart** zählte in diesem Wintersemester 88 Schüler, worunter 21 Hospitanten und 24 Schülerinnen. Davon waren 62 Württemberger. Unter den 26 Auswärtigen waren 2 Russen, 2 Engländer, 7 Amerikaner und 1 Franzose. Dieselben vertheilten sich auf die einzelnen Fächer folgendermaßen: 16 Bildhauer, 2 Holzbildhauer, 35 Maler, 21 Zeichner, 1 Lithograph, 3 Modelleure, 1 Ciseleur, 3 Architekten, 2 Lehrer, 2 Lehrerinnen und 2 Dilettanten. Im Wintersemester des vorigen Jahres waren 3 Schüler weniger.

Personalnachrichten.

Die **Berliner Akademie der Künste** hat durch die im Januar d. J. statutenmäßig vollzogenen Neuwahlen zu ordentlichen Mitgliedern gewählt: den Bildniß- und Geschichtsmaler Gottlieb Biermann, den Direktor der königl. Bauakademie, Geh. Regierungsrath Lucae, den Direktor der königl. Kunstschule, Prof. Gropius, den Bildhauer Prof. Rudolf Siemering, den Prof. W. Bargiel, den Prof. R. Wüerst, sämmtlich in Berlin wohnend, den Maler Joseph Brandt in München, den Maler Edmund de Schampheler in Brüssel, den Maler Eleuterio Pagliano in Mailand, welche Wahlen die Bestätigung des königl. Ministeriums der geistlichen, Unterrichts- und Medicinalangelegenheiten erhalten haben.

Sammlungen und Ausstellungen.

O. A. **Düsseldorf.** Von wahrhaft poetischer Wirkung ist die neueste Marine von Prof. Dücker, ausgestellt im Salon der Herren Bismeyer & Krauß. Und dieser Eindruck wird hervorgebracht, nicht durch künstliche Mittel, gewagte Farbenzusammenstellungen, Anhäufung phantastischer Motive, sondern durch einfache, aber ganz von echt künstlerischem Gefühle durchdrungene Naturwahrheit. Ohne Zweifel befinden wir uns am Strande der Nord- oder Ostsee; die Stimmung ist indessen so warm, so weich, daß wir in südlicheren Breiten zu athmen glauben. Die Farben schwimmen sanft ineinander, ein lieblicher Schmelz verschönt Himmel und Erde, nein Himmel und Wasser, denn vom Land ist nur in der Ferne ein Stückchen Küste zu sehen, weit überschnitten von dem schwellenden Meere. Die See im Vordergrunde schillert in grünlichen Tönen, der Reflex des im Zenith wolkenlosen Firmaments. Ein Rosenschein, hier und da in dem zarten Gewölk am Horizont verstreuet, kündet die Sonne an, indeß die Mondessichel, schlank und silbern, noch siegreich über die Nebelschicht hervorragt. Es ist die Zeit, wo die Fischer nach Beute hinauswollen. Einige Boote sehen wir schon auf hoher See, indeß das letzte von rüstigen Schiffern den flachen Strand hinabgeschoben und mit Mühe flott gemacht wird. In derselben Ausstellung zieht ein Figurenbild von E. Röber die Augen auf sich. Der Titel heißt, „Eine junge Schülerin"; fehl aber würde man gehen, wollte man diese Bezeichnung im gewöhnlichen Sinne des Wortes nehmen. Hier handelt es sich um kein harmloses Abcbuch, sondern um den Unterricht in teuflischen Künsten, welche eine alte Hexe einer jungen Schönheit angedeihen läßt. Der Vergleich mit Genelli's „Leben einer Hexe" drängt sich dem Beschauer dabei auf, fällt aber sehr zum Nachtheil des gegenwärtigen Bildes aus. Genelli hat auch den trostlosesten aller Stoffe, das Verderben einer ursprünglich reinen Seele behandelt, ein Gegenstand ohne tragische Versöhnung, ein Vorwurf zu jammervoll für die Kunst, aber es ist ihm doch gelungen, durch ein übernatürliches Grauen den Stoff von dem rohen Materialismus zu befreien, welcher den Grundton desselben zu bilden pflegt. Die Ausdrucksweise, die großartige Form hebt ihn aus dem Staube; der einfache Umriß, die Abwesenheit der Farbe schwächen den sonst allzu peinvollen Eindruck ab. Keiner dieser Milderunsgründe findet hier Anwendung. Von dem reinigenden Grauen ist nicht die Rede. Die Geister, welche die Hexe mit den Sprüchen des aufgeschlagenen Zauberbuchs beschworen hat, zwei in der Luft schwebende junge Dämonen, sind nicht dazu angethan, Schrecken oder Leidenschaft zu erregen. Die allzu gelehrige Schülerin, welche uns eigentlich nicht wie eine Schülerin, sondern wie eine Meisterin in bösen Künsten erscheint, blickt trotzdem in höchster Erregung hinauf; so weist auch die Hexe mit dem Knochenfinger nach ihnen, stolz auf den Erfolg ihrer Magie. Von dem Jammer

welcher bei Genelli uns das Herz ergreift, kann freilich hier nicht die Rede sein, dafür aber tritt der Widerwille gegen solche Stoffe um so lebhafter hervor. Die bunte Carnation, die gefleckten, stark rothen Töne, das unnatürlich craßgelbe Haar des jungen Weibes, ein metallisch glänzendes Stück gelben Gewandes, Alles dies vermehrt noch den peinvollen Eindruck. In der Zeichnung finden wir eine große Ungleichheit; während Manches trefflich ist, erscheinen andere Theile sehr mangelhaft, so der rothe, verkrüppelte Fuß der weiblichen Gestalt. Tief ist es zu beklagen, daß ein Talent, denn ein solches macht sich trotz all' diesen Ausstellungen geltend, auf Wegen irrt, welche in den Sumpf und nicht zu den reinen Höhen der Kunst führen. In recht edlem Sinne sind zwei Porträts von H. J. Sinkel, ausgestellt bei Herrn Schulte, gemalt. Die Zeichnung beider Köpfe, eines männlichen und eines weiblichen, in mittlerem Alter, zeugt von feinster Empfindung. Die Persönlichkeiten stehen klar vor uns, nicht blos die äußere Hülle, sondern auch ein schönes Seelenleben, welches wohlthuend auf den Beschauer wirkt. Mit Freuden entbehren wir jener zudringlichen Bravour, in der sich jetzt so viele Bildnißmaler gefallen, und lassen uns an dem geistigen Inhalt, der feinen Form und harmonischen Ausführung der Farbengebung genügen. Möchte doch Fräulein H. Greve, von der wir in letzter Zeit, auf derselben Ausstellung, mehrere wirkungsvolle Porträts sahen, sich auch mehr dieser feinen, geistigen Richtung zuneigen! Sie würde dann nicht allein Bilder von Kraft und Leben, sondern auch Bilder von dauerndem höheren Werthe schaffen, als sie es bis jetzt, trotz alles Talents, gethan hat.

B. **Der Historienmaler Carl Müller in Frankfurt a/M.** hat der Sammlung von Kupferstichen und Handzeichnungen in seiner Vaterstadt Stuttgart ein überaus werthvolles Geschenk gemacht. Dasselbe besteht aus je sieben Handzeichnungen seines Großvaters, Johann Gotthard von Müller und seines Vaters Friedrich Müller, die bekanntlich beide zu unsern berühmtesten Kupferstechern gehörten. Unter den erstern befindet sich die herrliche Zeichnung des Bildnisses Ludwig's XIV. in Kreide auf Pergament ausgeführt, während die letztern sich aus sechs Studien nach der Sixtinischen Madonna in Dresden und der Zeichnung zum Stich des Evangelisten Johannes nach Domenichino zusammensetzen. Carl Müller hat an diese Stiftung die einzige Bedingung geknüpft, daß sie in einem besonderen Kabinet untergebracht und dem Publikum zugänglich gemacht werde Leider ist dies bis zur Vollendung der Erweiterungsbauten des Stuttgarter Museums nicht möglich, doch wird dann natürlich sofort den Absichten des hochherzigen Gebers freudig entsprochen werden.

Vermischte Nachrichten.

R. **Münchener Frauenverein zur Unterstützung hilfsbedürftiger Künstlerwittwen und Künstlerwaisen.** Wie der kürzlich ausgegebene Rechenschaftsbericht des eben genannten Vereins ersehen läßt, zählt derselbe dermalen, trotz der nur kurzen Zeit seines Bestehens, bereits 325 Mitglieder. Sein Vermögensstand beziffert sich auf 8348 Mark, was dem Vorjahre gegenüber eine Vermehrung um 1428 Mark giebt. Die Einnahmen betrugen für 1876 die Summe von 3301 Mark, darunter ein Geschenk des Galeriedirektors a. D. v. Foltz mit 857 Mark, ein Vermächtniß des Fräuleins Xaverie Schleich (Schwester des verstorbenen Ed. Schleich) mit 100 Mark und ein Geschenk des Malers A. Höche mit 60 Mark. Die Ausgaben beliefen sich auf 3196 Mark, darunter 1572 Mark Unterstützungen an 18 Wittwen in 34 Gaben. An der Spitze der Geschäfte stehen die Frauen Louise Nilson als Vorsitzende, Marie Lindenschmit, Pauline Thiersch, Pauline Voltz, Emilie Lange und Johanna Willich. Die Kassaführung besorgte mit dankenswerther Umsicht und Uneigennützigkeit Herr Maler Nilson.

R. **Liebigdenkmal für Darmstadt.** Den Hauptbestandtheil des in Darmstadt zu errichtenden Denkmals für Justus Frhrn. von Liebig wird die Colossal-Büste des berühmten Chemikers, welche der junge Bildhauer Georg Bersch aus Darmstadt hier für den Erzguß modellirte, bilden. Es ist das derselbe Künstler, dessen ich schon früher aus Anlaß seiner ideal-schönen Nymphe in Marmor gedachte. Die trefflich gearbeitete Büste hat eine Höhe von 1,7 Meter und ist nicht blos von überraschender Porträtähnlichkeit, sondern auch von echt künstlerischer Auffassung. Die seiner Zeit von Bertsch gearbeitete Büste erhielt den Vorzug vor den Arbeiten von nicht weniger als 19 Bewerbern. Den trefflich gelungenen Erzguß leitete Ferd. v. Miller jun.

⊙ **Nürnberg.** In Nr. 1757 der Leipziger Illustrirten Zeitung findet sich die Notiz, daß man hier beabsichtige dem Direktor Kreling ein öffentliches Denkmal zu errichten. Diese Mittheilung ist dahin zu berichtigen, daß der Bildhauer Prof. Schwabe die Skizze zu einem von ihm projektirten Denkmale (einer Büste auf einem säulenartigen Postament) gefertigt, die weitere Ausführung desselben jedoch aufgegeben hat, weil er Niemand findet, der Beiträge zu den Kosten eines solchen Denkmals leisten will.

R. B. **A. Dürer's Herkules.** Eines der ältesten (vom J. 1500) Gemälde A. Dürer's, „Herkules im Kampfe gegen die Harpyen", auf der Burg zu Nürnberg, befand sich bis vor Kurzem in sehr schlechtem Zustande und wurde deshalb von den Kunstfreunden wenig beachtet, galt nur noch als Ruine. — Nachdem ein ausführlicher Bericht über dasselbe in der Zeitschrift „Im neuen Reich" 1875, Bd. II, S. 345—49 auf den hohen Werth dieses Bildes in künstlerischer und kunsthistorischer Beziehung aufmerksam gemacht, wurde es nach München gebracht und dort von dem Konservator Hauser gereinigt, wobei sich herausstellte, daß es keineswegs eine Ruine, sondern noch vollkommen gut erhalten ist. Seit Kurzem befindet es sich, nur gereinigt, sonst unberührt, zu alter Schönheit erstanden im germanischen Museum zu Nürnberg.

R. **Photographie auf Holz.** Die meisten nach dem bisher üblichen Verfahren hergestellten Photographien auf Holz zeigten hauptsächlich zwei Nachtheile. Meist war der weiße Grund nicht so dünn als der Xylograph wünschte und dunkelte das Holz während des Schnittes zum Nachtheil der Gesammttönung des Blattes nach. Diese Nachtheile finden sich nun bei den Stöcken nicht mehr, welche der k. deutsche Hofphotograph Erwin Hanfstängl nach einem von ihm erfundenen neuen Verfahren mit größter Schärfe herstellt. Das xylogr. Institut von Adolf Cloß in Stuttgart, dessen Kompetenz hiezu sicher Niemand bestreiten wird, hat sich auf's Anerkennendste darüber ausgesprochen.

Vom Kunstmarkt.

+ **Berliner Kunstauktion.** R. Lepke hat soeben einen Katalog verschickt, welcher eine werthvolle Sammlung von Werken des Kunstdruckes beschreibt, die in seinem Kunstauktionslokale am 3. April versteigert werden soll, und auf die wir Kunstfreunde angelegentlich aufmerksam machen, da sich darunter wirklich große Kostbarkeiten finden, wenn auch die bescheidene äußere Gestalt des Kataloges (verglichen mit ähnlichen anderer Städte) dieselben nicht hervorhebt. In erster Linie ist A. Dürer mit einer großen Anzahl von Kupferstichen und Holzschnitten in tadellosester Erhaltung und Schönheit der Abdrücke vertreten. Würdig reihen sich an den Hauptmeister seine Schüler und Nachahmer, die Kleinmeister an; Aldegrever, Altorfer, die beiden Beham, G. Pencz; einige Monogrammisten haben köstliche Blätter beigesteuert. Auch von M. Schongauer, Zwott, Israel v. Mecken, Lucas Cranach sind einzelne Seltenheiten verzeichnet. Von italienischen Meistern der ältesten Periode ist Baldini (zwei Blätter mit Propheten), Zoan Andrea (unter Mantegna angeführt), Marc Anton (der Kindermord, B. 20, in vorzüglichem Abdruck) und drei Tarokkarten zu nennen. Ein Blatt von Dirck van Staren, mehrere ausgezeichnete Blätter von Lucas von Leyden (darunter Hauptblätter, wie der Magdalenentanz, der Abt Sergius, Verspottung Virgil's, der seltene Holzschnitt mit Adam und Eva), schöne und seltene Radirungen von Rembrandt, Lievens, F. Bol, Breenberg, K. Dujardin (10 Bl. vor der Nummer), C. Dusart, A. van Ostade, A. Waterloo und viele einzelne Kostbarkeiten repräsentiren die niederländische Schule, während Drevet, Nanteuil, Edelink und aus neuerer Zeit Boucher-Desnoyers, Perfetti, R. Morghen, Porporati, Richomme Sammlern dieser Richtung gleichfalls Erwerbungswerthes darbieten. Auch die beiden Anhänge mit französischen galanten Blättern enthalten auf dem bezeichneten Gebiete Beiträge, die sich einer Beachtung und Würdigung (selbst über das künstlerische Maß) von mehr als einer Seite erfreuen dürften.

Zeitschriften.

Kunst und Gewerbe. No. 14.
Die k. Alterthümer-Sammlung in Stuttgart. — Kunstgewerbeschule und chemisch-technische Versuchsanstalt in Wien; Ausstellung und Preise für die Kunstindustrie in Neapel.

Gazette des Beaux-Arts. Lief. 237.
La Faïence de Delft: Collection de M. John F. Loudon, von H. Havard. (Mit Abbild.) — La conservation du Palais des Tuileries, von A. Darcel. (Mit Abbild.) — Les artistes contemporains: Diaz, von R. Ballu. (Mit Abbild.)

Kunstkroniek. Lief. 23. 24.
Een etser over etsen, von Hamerton. — N. Massaloff, tien etsen na Rembrandt. — De Galerij te Weenen door Unger en v. Lützow.

L'Art. No. 116.
Musée des arts décoratifs. — Lettres anglaises, von J. Dubouloz. (Mit Abbild.) — Le prix de Sèvres; Concours de 1877, von J. Oberlin. (Mit Abbild.) — L'exposition de Fromentin, von T. Chasrel.

The Academy. No. 254.
The Suffolk Street Gallery, von W. M. Rossetti. — Art sales.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XII. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

5. April

Nr. 26.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1877.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Donnerstag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Ausstellung der K. Kunstakademie in London.

Die achte Winterausstellung von Werken alter Meister ist diesmal nicht so erfolgreich gewesen, wie in früheren Jahren, doch wird die geringere Anzahl der Besucher mehr der schlechten Witterung als einer Abnahme des Kunstinteresses oder dem geringeren Werthe der vorgeführten Bilder zuzuschreiben sein. Die 293 Werke umfassende Ausstellung wurde von 85 Personen beschickt; die Anzahl der vertretenen Künstler beläuft sich auf 130. Allerdings gereicht es der gegenwärtigen Sammlung zum Nachtheil, daß sie kein besonders hervorragendes Werk enthält, welches den Enthusiasmus des Publikums zu erregen vermöchte; indeß ist die durchschnittliche Beschaffenheit derselben eine gute, und so fanden englische Sammler Gelegenheit, sich einer Anzahl tüchtiger Arbeiten unter den verkäuflichen Stücken zu versichern. Zu den vornehmsten Ausstellern gehören: die Königin, der Earl of Darnley, die Fishmonger's Company, Mr. William Graham, der Marquis of Landsdowne, Lord Methuen, Sir John Neeld, Lady Elisabeth Pringle, Mr. A. J. Robarts, Baron Ferdinand Rothschild, Rev. Fuller Russell und das St. Bartholomäus-Hospital. Zu den bedeutendsten der auf der Ausstellung vertretenen 130 Maler zählen, wie gewöhnlich, unter den Engländern Reynolds, Gainsborough und Romney, und unter den fremden Künstlern van Dyck, Rubens und Murillo. Der schottische Maler Raeburn erschien nie zuvor in so vortheilhaftem Lichte wie bei dieser Gelegenheit; wie man vernimmt, hat die reiche Auswahl seiner Werke den Zweck, einen beabsichtigten Verkauf derselben einzuleiten.

Der vierte Saal ist, wie ehedem, von größtem Interesse für die Kunstfreunde, denn in demselben sind abermals die Werke der Quattrocentisten beisammen. Die Autorschaft dieser Tafelgemälde ist sprichwörtlich sehr fraglicher Natur, und unter den zur Schau gestellten dürften manche Werke anzuzweifeln sein, welche Namen wie Masaccio, Botticelli, Piero della Francesca, Gentile da Fabriano, Albrecht Dürer ꝛc. tragen, von Meistern also, die eben so selten wie schwer zu verificiren sind. Man ist eben in England gerade wie anderswo schnell bei der Hand, mit einem großen Namen zu paradiren, sobald nur eine entfernte Aehnlichkeit im Stil die Benennung zu rechtfertigen scheint. Ein „Porträt Raffael's als Knabe" (162), dem Giovanni Santi zugeschrieben, entbehrt trotz der Inschrift aller Glaubwürdigkeit, wenn auch die Profilansicht mit derjenigen, die dem jungen Raffael zumeist beigelegt wird, Aehnlichkeit hat. Viele der ausgestellten Gemälde sind ungeachtet ihrer zweifelhaften Urheberschaft doch von bemerkenswerther Qualität, wie z. B. „Jungfrau und Kind" (182), vielleicht von Filippino Lippi, eine andere „Jungfrau und Kind" (140), die dem Ghirlandajo zugeschrieben wird, und eine dritte „Jungfrau und Kind" (142), die von Pollajuolo herrühren soll. Die nicht weniger als 32 Stücke umfassenden Beiträge des Lord Methuen — der überhaupt am meisten gespendet — zeigen einen auffallend gemischten Charakter. Ganz vorzüglich und in Bezug auf die Autorschaft völlig glaubwürdig ist „Tod und Himmelfahrt der Jungfrau" (154) von Fra Angelico, und sehr beachtenswerth ein großes, in trau-

rigem Zustande befindliches Temperabild auf Leinwand; diese figurenreiche, dem Lucas van Leyden beigelegte Komposition stellt Christus vor Pontius Pilatus dar (141). Im nordischen Renaissancestil sind der fein ausgearbeitete und herrlich verzierte architektonische Hintergrund und das Ornament gehalten.

Eine ehrenvolle Stellung unter den Kennern nimmt ein anderer ausgezeichneter Aussteller, der Rev. Fuller Russell, ein, der vor allen zuerst den geschichtlichen und künstlerischen Werth der präraffaelitischen Maler zu schätzen verstand; außer ihm hatten noch zwei andere Sammler in aufeinander folgenden Jahren die vornehmsten Plätze dieses, für die Frühzeit der modernen Malerei bestimmten Saales eingenommen: der verst. Mr. Barker, aus dessen Nachlaß manches werthvoll erachtete Bild für die Nationalgalerie angekauft wurde, und der verst. Mr. Fuller Maitland, dessen Sammlung nun im South Kensington-Museum aufgestellt ist. Von den auserlesenen Stücken aus der Galerie des Rev. Fuller Russell ist als ein seltenes Werk „Die Kreuzigung" (151) zu erwähnen, insofern es untrügliche Anzeichen des Stils von Spinello Aretino, dem es zugeschrieben wird, aufweist. Sehr fragwürdig dagegen erscheinen Bilder derselben Sammlung, die Taddeo di Bartolo, Taddeo Gaddi und Quintin Matsys beigelegt werden.

Unter den historischen Porträts wird dasjenige der Königin Mary (171) von Lucas de Heere, einem Vlamänder und zugleich Hofmaler, wie sein Vorgänger Holbein, sehr geschätzt; die sorgfältige Zeichnung, zarte Behandlung und köstliche Ornamentation der Galatracht sind ausgezeichnet in diesem wie in andern Bildnissen desselben Meisters. Das Gesicht hat leider beim Reinigen durch Abblättern der Farbe gelitten. Gleichwohl zählt das Bild zu den werthvollsten Schätzen der Gesellschaft der Alterthumsforscher. Als eine Kuriosität möge ein vom Hofbuchhändler R. R. Holmes beigesteuerter „Ecce homo" (158) aus der vlämischen Schule des 15. Jahrhunderts erwähnt werden. Dies dem Hause des Königs Theodor von Abbyssinien zu Magdala am 13. April 1868 entnommene Bild wurde, der Vermuthung nach, in Spanien oder Portugal restaurirt und übermalt, von Missionären nach Abyssinien überführt. Ein merkwürdiges Bild, über das viel gestritten worden, ist auch der „Creator Mundi" auf Leinwand, überlebensgroß (269), aus der berühmten Sammlung des Sir William Miles in Leigh-Court. Christus, hier als der Weltenschöpfer dargestellt, hält in seiner Linken eine Erdkugel, in deren Innerem ein Licht leuchtet. Die erhobene Rechte ist arg verzeichnet, ein Fehler, der allein schon darthun könnte, daß an Lionardo, dem das Werk beigelegt wird, nicht zu denken ist. Waagen in seinem Werke: „Kunstschätze in England" spricht die Meinung aus, daß dieses Gemälde von Beltraffio herrühre; auch erinnert die Farbengebung und die Behandlung von Licht und Schatten an diesen Meister.

Die jeder Zeit in England beliebt gewesene holländische Schule ist durch einige vortreffliche Sachen von Teniers, Steen, Maas, Cuyp, Wynants, Hobbema und Ruysdael tüchtig vertreten. Van Dyck und Antonis Moro legen Zeugniß ab von der guten und reichlichen Beschäftigung, die sie in den Häusern der englischen Aristokratie und Bürgerschaft fanden. Wie viel die englische Schule diesen und anderen Ausländern zu verdanken hat, weiß Jedermann; trotzdem ist es unverkennbar, daß, obschon die heimische Kunst erst später Wurzel schlug und reifte, sie doch an den Ausstellungswänden keinen Vergleich zu scheuen braucht mit den Meisterstücken anderer Nationen. Nehmen wir z. B. die wohlbekannte Komposition David Wilkie's, „Das Kaninchen auf der Mauer" (77), so wird man mir zugeben müssen, daß er in brillanter Pinselführung und transparentem Farbenauftrag den besten Produktionen Teniers', Ostade's oder Dow's gleichkommt. Und keine Frage ist es, daß England gegen Ende des vorigen Jahrhunderts allen übrigen europäischen Nationen hinsichtlich der Porträtmalerei voraus war. Als Beweis dafür mögen die Köpfe von Reynolds, wie z. B. der von Nelly O'Brien (195) und die besten Porträts Gainsborough's gelten, welch' letzterer in dem Bildniß Paul Cobb Methuen's (224) ein unübertrefflich schönes Musterstück lieferte. In der großen Historienmalerei hat sich England eingestandenermaßen stets als unzulänglich erwiesen, und doch möchte der „Christus mit der Dornenkrone" (63) von Hilton den besten Produktionen der zeitgenössischen Kunst Italiens völlig ebenbürtig sein. Die Konception, Zeichnung und feine Durchführung dieses Meisterwerkes hat den Vorschlag veranlaßt, dasselbe für die königl. Akademie anzukaufen. **J. Beavington Atkinson.**

Rundgang durch die Berliner Museen.

(Schluß.)

II.

Für die Gemäldegalerie war das verflossene Jahr ein besonders glückliches. Den Erwerbungen aus einer römischen Privatsammlung: dem stattlichen Bildniß eines Calatravaritters von Sebastiano del Piombo, dem jugendlichen Bildniß von der Hand des Francia Bigio mit dem eigenthümlich anziehenden Ausdrucke von Schwermuth und dem reizenden, farbenprächtigen Rundbildchen von Signorelli, welcher der besondere Liebling der Herren von der Galerieverwaltung zu sein scheint, folgten als Ankäufe auf Pariser Auktionen das Seestück von Cappelle und das Meisterwerk des Pieter de Hooch. In den letzten Wochen sind der Sammlung wieder fünf

neu erworbene Gemälde eingereiht. Zunächst ein Bildniß von Frans Hals. Daß dasselbe nicht nur gekauft wurde, um das Dutzend der Hälse in der Galerie voll zu machen, beweist ein Blick auf das Gemälde: kein anderes Bild der Sammlung vereinigt in dem Maße Energie und Größe der Auffassung mit meisterhafter Breite und Sicherheit der Behandlung; in den keck neben- und übereinander gesetzten Pinselstrichen sind die Züge ebenso fein und vollendet wiedergegeben, wie in dem schwärzlichen Ton die volle Frische und Leuchtkraft des Kolorits gewahrt ist. Ein gleichzeitig aufgestelltes und daher wohl gleichzeitig erworbenes Bildniß eines jungen Holländers in ganzer Figur von außerordentlich feinen einnehmenden Zügen und vornehmem Anstande der Haltung von Gerard Terborch übt im Verein mit der Umgebung, einem Zimmer mit dunkelen Sammetmöbeln, neben jenem Reiz eines anziehenden Porträts auch noch das Interesse genreartiger Darstellung aus. — Die Galerieverwaltung hat außerdem zum Erwerbe von drei schon längere Zeit bekannten Bildern der deutschen Schule, die in der Berliner Galerie noch immer am schwächsten vertreten ist, die günstige Gelegenheit benutzt, nämlich den Entschluß des Herrn Lippmann, in seiner neuen Stellung als Direktor des Kupferstichkabinets, bei der Uebersiedelung von Wien sich seiner bekannten Sammlung altdeutscher und altniederländischer Gemälde zu entäußern. Für die Galerie sind die drei Hauptbilder der deutschen Schule angekauft, die große Anbetung von Hans von Kulmbach sowie von Albrecht Altdorfer eine heilige Familie auf der Flucht an einem Brunnen rastend und eine Landschaft mit allegorischer Staffage („der Bettel sitzt der Hoffart auf der Schleppe" — wie die Tafel angiebt). Die Bilder sind dem kunstliebenden Publikum bereits durch Recensionen in Zeitschriften, wie aus den neuesten Specialwerken, aus Thausing's „Dürer" und Rosenberg's „Kleinmeistern" zur Genüge bekannt. Der Kulmbach wird unserer Galerie noch lange, wenn nicht für immer, den Mangel eines Albrecht Dürer ersetzen, an dessen Meisterschaft das Bild heranreicht, ja den es in der heiteren Farbenpracht noch übertrifft, in welcher sich das Studium des Bellini und des Lucas von Leyden zugleich ausspricht. Von den beiden kleinen Altdorfer gebührt der 1510 (noch ganz im Anschluß an Dürer gemalten) Ruhe auf der Flucht in der naiven Auffassung, der reichen phantasievollen Komposition, der hellen glänzenden Färbung wohl unter allen Bildern des Meisters die Krone. Die Landschaft vom J. 1533, phantastisch erdacht und ebenso phantastisch staffirt, zeigt ihn in seiner spätesten Manier, ganz unter dem Einflusse der gleichzeitigen Niederländer.

Wie früher hat die Direktion auch die Ausstellung dieser neuen Erwerbungen benutzt, um bei der Anordnung der betreffenden Wände, soweit dies nicht schon früher geschehen war, nicht allein den historischen Charakter zu wahren, sondern durch Rücksicht auf Symmetrie und Harmonie der Farben zugleich den Anforderungen des Geschmacks zu entsprechen und jedes einzelne Bild möglichst zur Geltung zu bringen, was bei den für die Ausstellung von Gemälden so ungünstigen Räumen manche Schwierigkeiten haben mag und daher auch nur annähernd erreicht wird. Nach diesem Principe ist vor einigen Wochen auch die lange Wand im Eckkabinet der holländischen Schule, in welchem vornehmlich die Landschaften untergebracht sind, mit Beibehaltung der besten Gemälde dieser Wand und mit einer Auswahl des Besten, was die drei letzten nur vom Hofe dürftig beleuchteten Kabinete der Südseite bargen, neu behängt worden.

Diese Kabinete sind bereits seit Ende v. J. geschlossen, und da eifrig in denselben gebaut wird, so dürfen wir wohl annehmen, daß sie endlich auf Grund des alten Planes zu einem Oberlichtsaale umgestaltet werden, wie die drei entsprechenden Kabinete der italienischen Abtheilung vor etwa zehn Jahren. Dem kühnen Plan, mitten im Winter diesen Bau zu beginnen, den der Himmel augenscheinlich begünstigt, wird hoffentlich die Energie in der beschleunigten Ausführung desselben entsprechen, so daß statt nach drei Jahren (wie bei dem ersten Saale) noch vor Ablauf dieses Jahres die Eröffnung des Saales und zugleich die dadurch sowohl wie durch Einordnung der Suermondt-Sammlung unvermeidliche Umordnung der ganzen Galerie erfolgen kann. Freilich wenn man noch an weitere Umbauten, an Herstellung anderer Oberlichtsäle, wie sie zu richtiger Ausstellung der zahlreichen großen Gemälde unentbehrlich erscheinen, dann auch an die Umgestaltung sämmtlicher Kabinete denkt (zu der in der Suermondt-Ausstellung und in den beiden davorliegenden Kabineten zwei fast diametral entgegengesetzte Versuche gemacht worden und vermuthlich noch verschiedene andere Pläne vorliegen mögen), so wird auch die Neuordnung noch länger auf sich warten lassen. Wie dem auch sei, ob vollständiger Umbau oder nur nothdürftige Herstellung: etwas muß in der Galerie geschehen und zwar in nächster Zeit. Ist doch seit Jahrzehnten alles unberührt geblieben! Bei jeder Umhängung einiger weniger Bilder ergießt sich ein Strom altehrwürdigen Staubes durch eine Reihe von Zimmern. Alle diese einförmigen Kabinete mit ihren von Ruß und Schmutz schwärzlich „abgetönten" Decken und Fensterschrägen, verschossenen Tapeten, verfaulten Fensterkreuzen, den baumwollenen Fensterlappen, den geschwärzten Heizungsröhren mit den geiserartig aus ihnen hervorsprudelnden Luftströmen, in deren Brühhitze ein eigenthümliches Publikum von Kunstliebhabern sich wärmt und trocknet — alles das kann nicht länger so bleiben. Daß die Beamten der Samm-

lung sich höchst unbehaglich in solcher Umgebung fühlen und daher auf eine Aenderung hindrängen müssen, kann kaum einem Zweifel unterliegen. Vermuthlich ist es, wie in allen solchen Fragen, die bekannte Zahl der Instanzen und die muthmaßlich fast ebenso große Zahl differirender und unter sich im Kampfe liegender Ansichten, welche die Entscheidung der dringenden Frage des Umbaues bisher verhinderte. Doch scheint uns fast, wie wenn auch das Publikum, zu dessen Begutachtung jene verschiedenen Proben doch mit gemacht worden, an der Verzögerung der Entscheidung ein wenig mit die Schuld trüge.

Wie uns mitgetheilt wird, hatte die Galerieverwaltung vor etwa drei Jahren die Hoffnung, mit dem Umbau beginnen zu können, und hatte danach den Plan ihrer Arbeiten, zu dem in erster Linie der neue Katalog zählt, entworfen. Daß dieselbe jetzt trotz der erschwerenden Umstände, d. h. der Ungewißheit, wie es mit dem Umbau werden soll, wovon auch die Anordnung und die nothwendige Ausscheidung geringerer Bilder und Kopien abhängen wird, die Ausgabe eines Kataloges nicht länger hinausschieben will, entspricht nur dem dringenden Bedürfniß, wenn dann auch bald wieder eine neue Nummerirung und Umarbeitung folgen müßte. Einstweilen sind wenigstens bei den neuen Tafeln, die jetzt im nothwendigen Anschluß an die früheren im Druck, Papier u. s. w. recht geschmackvoll ausgeführt sind, für die wir aber im Falle eines Galerie-Umbaues, wenn man sie überhaupt beibehalten will, eine praktischere Form in Vorschlag bringen könnten, die Ergebnisse der neuesten Forschungen an die Stelle zum Theil überlebter und unrichtiger Bezeichnungen getreten. Bei dieser Gelegenheit die bescheidene Frage: weshalb hat man mit der Anheftung von Schildern an den Gemälden nicht fortgefahren, nachdem vor zwei Jahren ein erheblicher, allseitig gebilligter Anfang gemacht worden? Ob und in welcher Form uns übrigens ein Umbau der Gemäldegalerie möglich und wünschenswerth erscheint, behalten wir einer späteren ausführlichen Besprechung vor.

In der Skulpturengalerie wüßten wir von wesentlichen Neuerungen nichts zu nennen. Möglich, daß neue Erwerbungen gemacht sind: es steht u. A. seit einigen Wochen ein Werk italienischer Hochrenaissance, die stattliche Marmorbüste eines Malteserritters von sehr individueller Bildung in der durch das Gerüst für den Umbau in der Galerie leider noch mehr verfinsterten Abtheilung der christlichen Skulpturen. Aber ob dieselbe gekauft ist oder ob sie nur eine Probezeit in der Galerie durchmacht, um dann um so sicherer wieder entfernt zu werden, wie s. Z. der herrliche griechische Torso des Dornausziehers (jetzt vermuthlich in einer Sammlung der Vereinigten Staaten vergraben) und vor Kurzem noch die Marmorbüste eines jungen Italieners aus dem fünfzehnten Jahrhundert, darüber kann ich nichts verrathen. Vergeblich habe ich auch nach einer bemalten Terrakottabüste gesucht, einem Werke der florentinischen Frührenaissance, welche vor Jahresfrist gekauft wurde, und von der Dr. Bode, der Vorsteher dieser Renaissance-Abtheilung, nicht genug Rühmens zu machen wußte. Sollte der genannte Herr vielleicht anderer Meinung geworden sein und deshalb uns die Büste vorenthalten? — Doch wir wollen jene Art von Kritik nicht üben, die statt ihrer bescheidenen Aufgabe, das sachliche Verständniß zu fördern, es vorzieht, übelwollende Unterstellungen und Hypothesen zu machen. Daher wir denn auch nicht annehmen wollen, daß die Schlittenhölzer, welche man unter die Kisten gesetzt hat, die als Sockel der Olympiafiguren dienen, von der Verwaltung der betreffenden Abtheilung dazu bestimmt waren, um mit diesen „Puppen" bei dem gerade jetzt so dicht fallenden Schnee einen Fastnachtsumzug halten zu können; ich will vielmehr konstatiren, daß es ein zwar sehr primitives und geschmackloses Mittel ist, die Sockel zu erhöhen und will mit dem Wunsche schließen, daß die in einigen Monaten zu erwartenden neu ausgegrabenen Statuen und Reliefs, oder um uns richtiger auszudrücken, leider nur ihre Nachbildungen in Gips, einen besseren Raum und bessere Unterkunft finden als ihn die Rotunde bietet, deren Erscheinung durch die jetzige Ausstellung ebensowenig verschönert wird, wie die Beschauung der antiken Götterbilder dadurch erleichtert ist.

Kunstliteratur.

Archäologisches Wörterbuch zur Erklärung der in den Schriften über christliche Kunstalterthümer vorkommenden Kunstausdrücke. Deutsch, Lateinisch, Französisch und Englisch von Heinrich Otte. Zweite erweiterte Auflage mit 285 Holzschnitten. Leipzig, T. O. Weigel, 1877, 8°. VIII und 488 Seiten.

Wie unsre Leser aus einer vorläufigen Notiz bereits erfahen, hat H. Otte unter Mithilfe von Otto Fischer, einem Schüler Prof. Piper's in Berlin, und Pfarrer Wernicke zu Brandenburg von dem 1857 in erster Auflage erschienenen Wörterbuche nunmehr die zweite hergestellt, die nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ eine bereicherte zu nennen ist, da sowohl eine große Zahl neuer Worte und erklärender Illustrationen als auch Verbesserungen in der Erklärung und Ableitung der Worte, zumal im Gebiete der Kostüm- und Waffenkunde diese neue Ausgabe auszeichnen. War schon die frühere Auflage ein unschätzbares Hilfsmittel beim Studium der mittelalterlichen Kunstarchäologie, so erscheint die gegenwärtige Edition fast wie ein Lehrbuch dieses Faches, das dem Leser unter den verschiedenen Schlagworten Aufschluß über Begriff und Gegenstand in der Architektur, deren Bezeichnungen in allen Sprachen von ganz

besonderer Schwierigkeit sind, in der Technik der andern Künste und Kunstgewerbe, in der kirchlichen und bürgerlichen Einrichtung, in der Waffen- und Kostümkunde so gründlich ertheilt, daß, wenn die bezüglichen Begriffe eines und desselben Faches zusammengestellt werden, das Wesentliche desselben erörtert und durch eine Fülle von Abbildungen anschaulich erklärt ist. Das Illustrationsverzeichniß macht nebenbei auch mit den Hauptwerken der verschiedenen Künste bekannt. Der vor Kurzem abgeschlossene I. Band des illustrirten archäologischen Wörterbuches von Müller und Mothes (Leipzig, Spamer) verfährt trotz der alphabetischen Anordnung insofern mehr gegenständlich, als die eingehendste Darlegung des Technischen und Geschichtlichen vorantritt und die Bezeichnungen in den verschiedenen Sprachen nebeneinander sofort angereiht werden. Diese Methode hat große Vorzüge, indem der Leser mit Einem Blicke Sache und Benennung überschaut und nicht zu sehr gehalten ist, in dem Buche herumzuschlagen oder von einem Worte auf ein anderes hingewiesen wird. Beide Werke ergänzen sich glücklich, insofern Otte hauptsächlich lexikographisch, Müller-Mothes gegenständlich verfahren, letztere dabei die Ikonographie in ausgezeichneter Weise berücksichtigen und die Vorzeit des germanischen Völkerlebens gleichfalls in den Rahmen ihrer Darstellung einfassen. Solche gründlich gearbeitete Bücher setzen den Laien ohne viel Zeitaufwand in den Stand, einerseits mittelalterliche Schriftsteller und deren Bearbeiter zu verstehen, andererseits durch den Zusammenhalt der einschlägigen Artikel Eines Zweiges sich vollkommen zu unterrichten. Doch bleibt Manches zu wünschen übrig, und hier um so mehr, als die behandelten Gebiete theils gar nicht speciell kultivirt sind, theils von solchem Umfange, daß auch bei der aufmerksamsten Redigirung Einzelheiten fehlen oder doch unvollkommen besprochen werden. So mag es erlaubt sein, unmaßgeblich auf Einiges hinzudeuten, was der verdienstvolle Verf. übersehen oder unvollständig gegeben zu haben scheint. Bei den Ritualbüchern fehlt das Capitulare, welches den Index aller Lesestücke der sonn- und festtäglichen Evangelien mit den Anfangsworten und der Nota „wie weit" usque ad . . enthält und von Mabillon sowie Zachariä ganz besonders berücksichtigt ist. Horae kann allerdings ein Laiengebetbuch sein, ist aber als solches mit dem sog. Diurnale identisch, welches die kleinen Tageszeiten mit den Laudes, also Prim, Terz, Sext, Non, Vesper, Completorium und gewöhnlich auch die Laudes umfaßt, dagegen die Matutin, womit das Tagesofficium im Brevier beginnt, wegen der vielen Lesestücke und großen Ausdehnung ausschließt. Mit der Matutin sind die Laudes immer verbunden als dazu gehöriges Gebetsformular. Mit der Matutin ist das Nocturnale identisch, weil jene aus drei Nocturnen für gewöhnlich besteht. Im Mittelalter führten Prinzen und Prinzessinen in schönen Pergamentmanuscripten das sog. Horarium als Gebetbuch bei sich, und zwar die Horae von den Festen der h. Maria, weshalb die deutschen Ausgaben solche Gebetbücher „die Marianischen kleinen Tageszeiten" nennen. Unter Plenarium muß auch eine Art von Reliquientafel verstanden worden sein, weil die Heilthumsbücher sie öfters anführen und als kleine Tafeln darstellen. Ordo fällt allerdings mit dem Missale zusammen, ist aber nur ein Theil desselben und enthält die ständigen Gebete, die von der Festzeit unabhängig bei jeder Messe gebraucht werden. Für Ministerium ist die von Gregor. Tur. gegebene Bedeutung zu beachten, wonach es patenula parva cum calice war und mit dem Evangelium am Halse vom Presbyter getragen wurde (Gloria Confessorum 22). Ebenso möchte benedictio nach demselben Autor in dem Sinne von gesegnetem Andenken an den Besuch von Martyrgräbern, das in Oel, Wachs, Tüchern, Florstücken u. dgl. bestand, die an einem solchen Grabe niedergelegt und dadurch gesegnet vom Pilger in Ehren gehalten wurden, nicht überflüssig eingefügt und dazu bemerkt werden, daß unter diesem Worte die Segnung und das sichtbare Zeichen derselben verstanden wurde, weshalb es von Gregor und Anderen auch für Eulogie gebraucht wird; bei mysterium könnte auf die kirchlichen Spiele hingewiesen, bei mandatum an die Fußwaschung am Gründonnerstag und die dafür bestimmte Oertlichkeit im Kreuzgange, die denselben Namen führte, erinnert und (nach Mone) die deutsche Bezeichnung „Mendeltag", Tag des Mandatums, angefügt werden. Bei dem Worte custos oder thesaurarius läßt sich Gregor's Synonymum „martyrarius", bei cataracta desselben Autors Erklärung mit „fenestella", wie sie auch in dem Schreiben der Legaten Johannes und Germanus im Namen Justinian's an den Papst Hormisdas vorkömmt, bei ardica die Bedeutung narthex oder Vorhof nach dem Ravennaten Agnellus des 9. Jahrh. einschalten und dann vielleicht der Kleinigkeiten gedenken, wie lacrimae für Wachstropfen im Ordo Romanus v. 1143, dota im Schatzverzeichniß von Darmstadt aus dem 14. Jahrh. für pyxis oder custode, crossa für pedum im Ceremoniale Casali nach Martene, bacillun für baculus, cicindile oder cicindilis für cicindela bei Gregor von Tours u. dgl. Uebrigens gehören viele dieser Ausdrücke, wie gezeigt, der frühchristlichen Periode an und können nicht zum Mittelalter im strengsten Sinne gezählt werden. Merkwürdig ist, daß Gregor von Tours Gl. martyr. 1, 65 von heracliis spricht, die einen Thurm zu Arverna nebst Säulen und Leuchten (columnis, pharis heracliisque) auf gewölbten Bogen auszeichneten, wobei wohl an gesimstragende Atlanten zu denken ist, wie die Bollandisten zum 6. Februar richtig bemerken. Hierzu sind jedoch gute Texte von größter

Wichtigkeit, die meist in solchen Kleinigkeiten zu wünschen übrig lassen. Andere Ausdrücke zeigen sich als beweglich, wie offertorium, womit gewöhnlich, wie der Verf. auch durch seine Synonyma darlegt, die Patene gemeint ist, während der von Mabillon edirte Ordo Roman. II aus dem 9. Jahrhundert ganz bestimmt darunter ein Tuch versteht, das vom Archidiakon um den Kelch gelegt wird, so oft derselbe zu berühren ist; ähnlich verhält es sich mit corporale, wovon das Wörterbuch aber richtig beide Bedeutungen giebt. Die erschöpfende Erklärung von freda in dieser neuen Auflage beweist, daß auf Gregor. Tur. immerhin Bezug genommen ist und auch die seltensten Worte, wie nusca, aufgenommen sind. Gewisse Handwerksausdrücke dürften mit der Zeit gleichfalls gesammelt und erklärt werden, wozu Murr, Mone, Stetten u. A. besonders hilfreich sein möchten. Das von Otte Gebotene fordert aber die volle Anerkennung, die sich in der Benutzung des mit liebevoller Sorgfalt gearbeiteten Buches jedem Leser wiederholt aufdrängen und den schönsten Lohn für den Verfasser bieten wird.

Dr. **Meßmer.**

Kunsthandel.

R. **Hanfstaengl's Pinakothekwerk.** Die berühmte photographische Kunstanstalt von Franz Hanfstaengl in München entwickelt in Bezug auf die Reproduktion der vorzüglichsten Meisterwerke der alten Pinakothek große Rührigkeit. Zu den bereits ausgegebenen Blättern werden demnächst wieder mehrere andere kommen, darunter das liebliche Bildniß der Helene Forment als Braut von Rubens, die Gefangennehmung Simon's von demselben Meister, die alte Frau mit dem Knaben und die Melonenesser von Murillo, das Rendez-vous von Le Prince, das weinende und das schlafende Mädchen von Rotari, die Morgen- und Abendlandschaft von Wynants, zwei prächtige Hondekoeter, zwei ebensolche Snyders, ferner der alte Mann und die alte Frau von Denner rc. Sämmtliche Blätter sind von wunderbarer Tiefe und Klarheit und lassen den studirenden Künstler die eigenthümliche Vortragsweise jedes einzelnen Meisters in belehrendster Weise erkennen.

Nekrologe.

K. **V. Post**, der bekannte treffliche Kupferstecher, ein Schüler Stöber's, starb in Wien am 17. März nach langem Leiden im 44. Lebensjahre. Post bekleidete in der letzten Zeit das Amt eines Kustos der Privat- und Fidei-Kommiß-Bibliothek des Kaisers Franz Joseph. Auf sein verdienstliches Wirken kommen wir ausführlich zurück.

R. B. **Ferdinand von Quast** †. Am 11. März starb, 70 Jahre alt, nach langem Leiden plötzlich, auf seinem Gute Radensleben bei Berlin, der Generalkonservator der Kunstdenkmäler der preuß. Staaten, Geheimer Regierungs- und Baurath Ferdinand von Quast, ein Mann von kolossalem Wissen, von tiefem Verständniß für die Kunst aller Zeiten und aller Richtungen, ein bedeutender, hochverdienter Archäologe und zugleich ein feinfühliger Künstler. Einen eingehenden Nekrolog behalten wir uns vor.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

R. **Zur Förderung der Frescomalerei.** Vor kurzer Zeit stellte ein Kunstfreund der Münchener Akademie der bildenden Künste 3000 Mark zur Verfügung zu dem Zwecke, um durch einen jüngeren Künstler ein Frescogemälde ausführen zu lassen. Er ging dabei von der Erfahrung aus, daß in unserm Klima Frescomalereien an den Außenwänden von Gebäuden selten ausdauern (Beispiele davon sind u. A. die Giebelfresken am k. Hof- und Nationaltheater und die vielbesprochenen Wandbilder an der neuen Pinakothek), daß dagegen Innenwände in Hallen, Stiegenhäusern, Sälen, Zimmern rc. sich für die Ausschmückung durch Fresken ganz vortrefflich eignen und bei dem ihnen durch die Innenlage gewährten Schutze auch zugleich alle Bürgschaft für möglichst lange Dauer der Erhaltung in sich tragen. Und der hochherzige Stifter, dessen Namen ich nur deshalb nicht nenne, weil ihn, ohne Zweifel auf seinen Wunsch, auch die königl. Akademie in ihrem Ausschreiben verschweigt, ist dabei nicht stehen geblieben, die genannte Baarsumme zur Verfügung zu stellen, er hat sie auch sicher fundirt und zugleich angeordnet, daß die um die Arbeit sich bewerbenden Künstler den Gegenstand nach gänzlich freier Wahl selbst bestimmen dürfen. Derselbe darf ebenso wohl eine Landschaft oder eine Dekoration im pompejanischen Stile als ein historisches oder Genrebild sein. Begehrte derjenige, welcher zu diesem Zwecke einen Innenraum zur Verfügung stellt, die Ausführung einer mehr als 3000 M in Anspruch nehmenden Arbeit, so hätte er den zur Deckung des Restbetrages nothwendigen Zuschuß zu leisten. Die k. Akademie hat die eingehenden Meldungen und Vorschläge zu prüfen und hienach für den gewählten Gegenstand auch die Person des Künstlers zu bestimmen. Der edle Auftraggeber will auf diese Weise der Kunst Eingang in's häusliche Leben verschaffen. Er will nach Kräften dazu beitragen, daß an die Stelle theuern inhaltslosen Prunkes das wahrhaft Schöne in einfach edler Weise trete. Nach dem Ausschreiben der k. Akademie haben jene Münchener Kunstfreunde, welche eine solche Innenwand für ein Frescogemälde herrichten zu lassen beabsichtigen, bis spätestens zum Schlusse des Monats März ihre Absicht der Akademie mitzutheilen, den Raum näher zu bezeichnen und den Gegenstand für das fragliche Gemälde zu bestimmen.

Konkurrenzen.

S. **Ein Musterbriefkasten in gothischem Stile**, für Eisenguß bestimmt, war der Gegenstand einer kürzlich von dem Berliner Architektenverein auf Ansuchen des Generalpostamtes ausgeschriebenen Konkurrenz. Zehn Entwürfe gingen ein, aber die Kommission hat es nicht gewagt, einem derselben den Preis zu ertheilen und damit dem Architektenvereine die Verantwortung für die Annahme und Ausführung einer Arbeit aufzubürden, die in ihrer hundertfachen Vervielfältigung mit Recht einer scharfen öffentlichen Beurtheilung ausgesetzt sein wird. Eine moderne Verkehrseinrichtung in gußeiserner Gothik herzustellen, ist auch schon an sich ein so wunderlicher Einfall, daß er sich nur aus der Absicht erklären läßt, etwas schon durch den Widersinn recht Auffälliges an die Straßenecken zu heften.

Kunstvereine.

R. **Zur Reform des Münchener Kunstvereins.** Der Münchener Kunstverein verlooft, wie die anderen deutschen Kunstvereine auch, alljährlich eine satzungsmäßig bestimmte Anzahl zu diesem Zwecke angekaufter Kunstwerke unter seinen Mitgliedern und sucht so seiner Aufgabe gerecht zu werden, die dahin geht „Kenntniß und Liebe der Kunst unter seinen Mitgliedern zu verbreiten und durch seine Mittel förderlich auf den Betrieb derselben einzuwirken." Nun hat der Kunstberichterstatter der „Südd. Presse" — derselbe, der in seinem Berichte über den Kunstverein in Nr. 59 des genannten Blattes vom 10. März d. J. den Architekturmaler Michael Neher und den Historienmaler Bernh. v. Neher mit einander identificirt, indem er wörtlich schreibt: „Michael Neher, am meisten bekannt durch sein das Münchener Isarthor schmückendes großes Frescogemälde" — in der „Südd. Pr." wiederholt eine Reorganisation des hiesigen Kunstvereins vorgeschlagen aus dem Grunde, weil bei der jetzt geltenden Einrichtung dem Geschmacke des einzelnen Gewinners nicht Rechnung getragen werde. Diesem Mißstande soll nun dadurch abgeholfen werden, daß der Verein künftig nicht mehr Kunstwerke, sondern Geld verlooft mit der Bedingung, daß der Gewinner aus zu diesem Zwecke ausgestellten Kunstwerken sich ein solches im Werthe des gewonnenen Geldbetrages auszuwählen habe. Nun liegt es aber auf der Hand, daß durch Annahme dieses Vorschlages

der Kunstverein eines seiner wirksamsten Mittel, den Geschmack seiner Mitglieder zu bilden, aus der Hand gäbe. Während jetzt über den Ankauf eines Kunstwerkes für den Verein zwei Vereinsbehörden zu entscheiden haben, das Schiedsgericht mittelbar und der Verwaltungsausschuß unmittelbar — beide Behörden theilweise aus ausübenden Künstlern, theilweise aus Kunstfreunden bestehend, welche auch in Bezug auf ihr Kunsturtheil das Vertrauen ihrer Mandanten genießen, — wäre es künftig jedem vom Zufall mit einem Geldloos Beglückten in die Hand gegeben, durch den, seinem vielleicht nichts weniger als geläuterten Geschmack entsprechenden, Ankauf eines Kunstwerkes auf den Betrieb der Kunst einzuwirken. Die Reihe der Unzulänglichkeiten, welche aus einem solchen Verfahren nothwendig erwüchse, ist geradezu unabsehbar. Daß nicht mehr das Urtheil von Sachverständigen entscheidend wäre, sondern der subjektive Geschmack des Gewinners, ward bereits angedeutet. Der Kunsthandel würde noch mehr als schon jetzt Einfluß auf den Betrieb der Kunst gewinnen und damit die ideale Richtung derselben noch mehr geschädigt werden, da die Künstler des lieben Brodes halber dem Geschmacke der Zeit in noch höherem Grade Rechnung tragen müßten und so der ohnehin schon angebahnte Niedergang der Kunst namhafte Beschleunigung erfahren würde. Es wäre nicht schwer, noch manches dahin Gehörige anzuführen, doch mag das füglich unterbleiben. Nur auf das Eine sei noch aufmerksam gemacht: auf die hohe Wahrscheinlichkeit des Abschlusses zahlreicher Scheingeschäfte und die thatsächliche Unmöglichkeit, demselben ohne eine förmliche Vereinsdetektivpolizei wirksam zu begegnen.

Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen veröffentlicht den Bericht über sein 47. Verwaltungsjahr (1876). Die Zahl der Mitglieder war auf 6325 angewachsen und die Einnahmen betrugen im Ganzen etwas über 100,000 Mark, von denen ca. 12,000 Mark für Spesen in Abzug zu bringen sind. Das Gesammtvermögen des Vereins beziffert sich auf rund 132,500 Mark. Der Fonds für Beschaffung und Widmung von Kunstwerken zu öffentlicher Bestimmung verfügt über ca. 98,000 Mark, von denen 30,000 Mark zu Ankäufen auf der im Herbste d. J. stattfindenden Gemäldeausstellung der Verbindung für historische Kunst, 2000 Mark als Beitrag zum Ankaufe eines Bildes, „Herodias' Tochter", von Bewer für die städtische Galerie in Düsseldorf, 6000 Mark als Beitrag zur Errichtung eines Kriegerdenkmals in Neuß und 300 Mark als Beitrag zu den Kosten einer Marmorbüste Karl Schnaase's im Museum zu Berlin bestimmt wurde. Für die Verloosung wurden 44 Kunstwerke im Betrage von 47,595 Mark im Jahre 1875 und 41 Gemälde für die Summe von 42,350 Mark im Jahre 1876 angekauft. Der Fonds für Beschaffung von Nietenblättern hatte 33,274 Mark zur Verfügung. Für in Arbeit befindliche Kupferstiche wurden Vorschüsse gewährt an die Kupferstecher R. Barthelmeß, Fr. Dinger, H. Nusser und A. Glaser. Gestochen werden von diesen folgende Blätter: „Im Trauerhause" von Vautier, „Nach dem Kampfe" von Chr. Kröner, „Christliche Märtyrer" von A. Baur, „Der Liebesdienst" von Siegert.

Dem 19. Jahresbericht (1874—76) des Leipziger Kunstvereins entnehmen wir folgende Angaben. Unter den Geschenken und Vermächtnissen, die dem städtischen Museum zufielen, sind besonders bemerkenswerth: eine Marmorstatue des Phidias von Joh. Schilling, Geschenk des Herrn Dr. Petschke, welche als Gegenstück zu der Raffaelstatue von Hähnel in der östlichen Loggia des Museums aufgestellt wurde, das Gipsmodell einer Caritas von Prof. Melchior Zurstraßen, Geschenk des Künstlers, eine Landschaft von Lessing und Ansicht des See's Kopais von Rottmann, Vermächtniß von Dr. Heinr. Brockhaus, eine Anbetung der Hirten, wahrscheinlich von Mainardi, und eine Marmorstatuette, „Madonna mit Kind", italienische Arbeit des 15. Jahrh., Vermächtniß von Dr. Herm. Härtel. Aus den Resten eines Legates und andern disponiblen Fonds wurden erworben: „Das Tischgebet" von Defregger für 6900 M., ferner aus Vereinsmitteln „Westfälische Mühle" von Andr. Achenbach für 9000 M. und eine Gypsstatue von Arthur Volkmann, „Germane auf der Jagd", für 1800 Mark. Auf der Verloosung des Kasseler Kunstvereins gewann der Verein ein Genrebild von H. Plathner, „Auf bösen Wegen ertappt". Nach dem neuen Kataloge von 1876 umfaßt das Museum jetzt 487 Oelgemälde, 151 plastische Werke und 51 Kartons. In jedem der zwei Wintersemester wurden sechs öffentliche Vorträge gehalten. Die Zahl der Mitglieder des Vereins belief sich auf 985 mit 1020 Actien, die Jahreseinnahme aus den Actien auf ca. 9000 Mark.

Der rheinische Kunstverein, welcher gegenwärtig die Kunstvereine der Städte Baden-Baden, Karlsruhe, Darmstadt, Freiburg i. B., Heidelberg, Mainz und Mannheim umfaßt, wurde auf Anregung von Herrn Hofkupferstecher Professor J. Felsing in Darmstadt in das Leben gerufen. Von da an hat der genannte ausgezeichnete Künstler vierzig Jahre lang ununterbrochen die Geschäfte des Vereins als dessen Präsident in hervorragender Weise geleitet, bis er gegen Ende des Jahres 1876 die ihm von allen einzelnen Vereinen wiederum mit Vergnügen angetragene Neuwahl auf das Entschiedenste ablehnte. Der rheinische Kunstverein hat darauf Herrn Professor Felsing in Anerkennung seiner nicht hoch genug zu schätzenden Verdienste um denselben zu seinem lebenslänglichen Ehrenpräsidenten ernannt und ihm hierüber eine kalligraphisch ausgefertigte Urkunde feierlich überreichen lassen.

Vermischte Nachrichten.

B. **Der Bau der Kunstschule in Düsseldorf** stößt immer auf neue Hindernisse. Nachdem der allseitig gewünschte Friedrichsplatz als Baustelle endgiltig aufgegeben werden mußte, wählte die Künstlerschaft aus drei andern, von dem städtischen Gemeinderath angebotenen Plätzen einstimmig denjenigen am Rethingerthor, der, in der Nähe der neuen Kunstakademie und am Eingange der schönen Anlagen gelegen, äußerst passend erachtet wurde. Neuerdings hat sich nun aber leider herausgestellt, daß sich der Fundamentirung hier unüberwindliche Schwierigkeiten entgegenstellen, indem man überall auf Wasser stößt, so daß also abermals ein anderes Terrain ausgesucht werden muß, wodurch sich die schon allzu lange schwebende Angelegenheit auf's Unbestimmte hinaus verzögert.

Ein neuer Brunnen in Berlin. In diesen Tagen ist auf dem Platze, in den die Siegesallee, die Viktoria-, Thiergarten- und Bellevuestraße münden, der Wrangelbrunnen von dem umgebenden Brettergerüste befreit worden. Das Brunnenbassin ist kreisförmig und die Umfassung aus grauem Granit. Im Centrum des Bassins erhebt sich, in goldig schimmernder Bronze ausgeführt, die kolossale Fontaine. Der Sockel derselben ist mit vier allegorischen Figuren geschmückt, welche die Hauptströme Preußens darstellen. Der Rhein hat das Haupt mit Weinlaub bekränzt; die Elbe führt ein Ruder in der Hand, die Oder hat ein Dampfboot zur Seite und ein Weberschiffchen, um anzudeuten, daß an ihrem oberen Lauf die Textilindustrie blühe und ihr unterer Theil von Dampfern befahren werde; die Weichsel endlich hält ein Modell der Dirschaubrücke auf dem Schooß. Ueber den stolzen Häuptern dieser im edelsten Stil gehaltenen Sockelfiguren erhebt sich die Bronzeschaale, welche den niederfallenden Wasserstrahl auffängt. Dieselbe ist von der Außenseite mit einem reizenden Blätterornament übersponnen, welches der Guß in seltener Reinheit und Schönheit zum Ausdruck bringt. Aus der Mitte des Bassins erheben sich vier kleine gefällige Figuren — den Ackerbau, den Handel, die Wehrkraft und die Kunst darstellend — welche mit dem Rücken die Wasserröhre decken. Der Bildhauer Hagen hat den Entwurf des Brunnens geliefert, der Kunstgießer Hermann Gladenbeck die Ausführung vollendet. (Nat.-Ztg.)

Schinkelfest in Berlin. In gewohnter Weise feierte der Berliner Architektenverein am Abend des 13. März sein alljährlich wiederkehrendes Schinkelfest — zum ersten Male im eigenen Hause, dessen stattlicher Festsaal eine außerordentlich zahlreiche Versammlung aufgenommen hatte. Das Architektenhaus in der Wilhelmsstraße hat einen Aufwand von 850,000 Mark verursacht und wird schon häufig zu Festversammlungen benutzt. Zur Schinkel-Konkurrenz liefen zehn Arbeiten ein, von denen sieben auf die Hochbauaufgabe (Errichtung einer Bauakademie in der Karlsstraße), drei auf die Ausgabe aus dem Ingenieurfach (Anlage einer Wasserleitung für Charlottenburg) entfallen. Den Schinkelpreis errangen unter diesen Bewerbern die Bauführer Karl Moritz aus Berlin und Adolf Seidel aus Meißen. Außerdem wurden

drei Schinkel-Medaillen zuerkannt. Der Glanzpunkt des Festes war der Vortrag des Professors Adler über die Ausgrabungen in Olympia. Zur erhöhten Veranschaulichung war vorher in dem Auditorium ein vortrefflich ausgeführtes Blatt zur Vertheilung gelangt; außer dem Plan der Ausgrabungsstätte zeigte es den Festplatz mit dem Zeustempel und den vielen, von der herrlichen Landschaft eingeschlossenen Bauwerken und Monumenten, wie sie wohl das entzückte Auge der glücklichen Sterblichen jener Zeit geschaut haben mag. Mit Genugthuung durfte der Redner darauf hinweisen, daß die heute von so herrlichem Erfolge gekrönten Ausgrabungen einem echt deutschen Gedanken entstammten, daß sie ein Vermächtniß Winckelmann's, des Vaters unserer Kunstgeschichte, waren, der bereits im Jahre 1768, fünf Monate vorher, ehe des Mörders Dolch seine Brust durchbohrte, brieflich seinen Freunden im Vaterlande mittheilte, wie sehr ihm das Werk am Herzen liege Noch stehen wir zwar am Anfange des Werkes, die Schätze der Vergangenheit zu heben, doch schon heute müssen uns die Erfolge desselben mit freudigem Stolze erfüllen. Wir verdanken den Ausgrabungen einen Marmorbildschmuck von 40 Statuen, unter ihnen die bewunderungswürdige Nike des Paionios, deren Fund ein Aufsehen gemacht hat, wie er nur bei dem der Venus von Milo seines Gleichen hatte. Jeder Tag fördert Neues zu Tage; nach einem soeben eingelaufenen Telegramm hat man wiederum einen herrlichen Frauenkopf gefunden Auch für die Baugeschichte haben die Ausgrabungen hohen Werth. Erst neuerdings ist man darauf aufmerksam geworden, wie in der griechischen Baukunst auch der Backsteinbau zu einer hohen Entwickelung gelangt war. Zu hohen Erwartungen berechtigt uns auch die Fülle der aufgefundenen Terrakotten; wir sind dadurch befugt, von einer Zukunfts-Keramik zu reden. Nach Pausanias' Beschreibung hatte der Festplatz 234 Bildsäulen, doch ist die Zahl derselben wohl zehnfach höher zu schätzen. Außerdem standen auf diesem engen Raume mehr als 60 Altäre und eine unendliche Zahl von Kandelabern und Dreifüßen.

Zeitschriften.

The Portfolio. März.

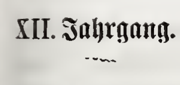
The National-Gallery. XXXVII. Sir Thomas Lawrence. P. R. A. (1769—1830), von R. N. Wornum. (Mit 1 Radirung.) — Albert Dürer: his teachers, his rivals and his followers. III. A. Dürer and the master with the initials M. ᛉE., von S. Colvin. (Mit Abbild.) — Turner, von P. G. Hamerton.

L'Art. No. 117.

Le courage militaire par P. Dubois, von E. Véron. (Mit Abbild.) — La porte d'Auguste à Pérouse, von Ch. Gindriez. — Lettres anglaises, von J. Dubouloz. (Mit Abbild.)

Inserate.

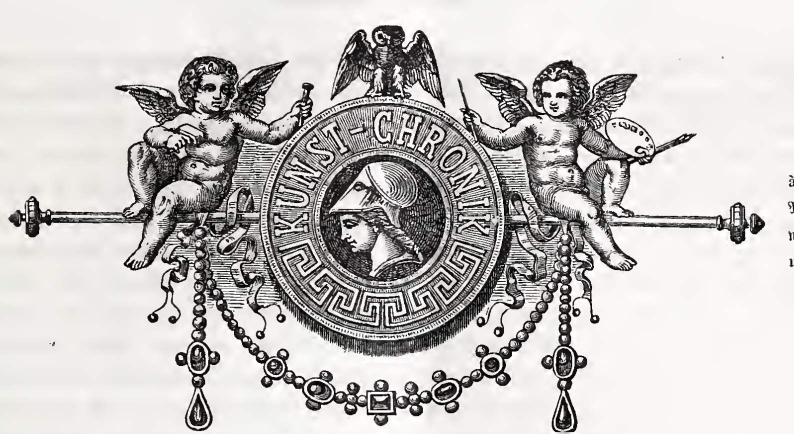
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann**. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



XII. Jahrgang.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

12. April



Nr. 27.

Inserate
à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1877.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Donnerstag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Rubens und Rembrandt.

Studien von Eugène Fromentin.

I.

Der Spruch, daß man in des Dichters Lande gehen müsse, um ihn zu verstehen, gilt sicherlich in noch höherem Maße von dem Künstler. Wer die charakteristischen Eigenthümlichkeiten eines bildenden Künstlers ganz erfassen, wer sich vollständig von seinem Entwickelungsgange und seiner Stellung in seiner heimatlichen Kunstgeschichte Rechenschaft geben will: der darf es nicht unterlassen, sich durch eigene Anschauung Kenntniß zu verschaffen von der umgebenden Natur, in welcher der Künstler heranwuchs, und von den lokalen Lebensbedingungen, unter denen er schuf. Die Empfindung dieser Maxime hat wohl jeder deutsche Kunstforscher, wenn es den italienischen oder spanischen Malerschulen gilt; in weit geringerem Maße jedoch, wenn es sich um die vlämischen und holländischen Meister handelt, welche der Deutsche gern zu dem „ganzen Deutschland“ zählt. Aber mit Unrecht! Denn auch Rubens und Rembrandt wollen bei sich zu Hause gesehen werden, und die niederländischen Landschafter und Genremaler vollends lernt man erst begreifen, wenn man dieses Land der Deiche und Dünen, der Weiden und Wellen, der großen Wolkenzüge und kleinen Horizonte, dann das Leben der Ackerbauer, Hirten, Seeleute und Kleinbürger kennt. Den Franzosen hat dies schon längst eingeleuchtet und Eugène Fromentin, der berühmte französische Maler, war auf richtiger Fährte, als er, um Rubens und Rembrandt zu studiren, diese Meister nicht blos im Louvre, sondern auch in ihrer Heimat besuchte. Die vor Kurzem veröffentlichte Beschreibung dieses Besuches*) ist so anziehend und lehrreich, daß wir dieselbe ausführlich zu verfolgen uns nicht versagen können.

Fromentin nimmt von den drei Eigenschaften des Historikers, des Philosophen und des Malers, welche nach seiner Ansicht erforderlich sind, um die vlämische und holländische Schule vollständig zu ergründen, nur die letztgenannte für sich in Anspruch. Aber, obschon er seine Beobachtungen meist von dem Standpunkte des Malers anstellt und in die dem Laien fast unzugänglich bleibenden Coulissengeheimnisse der Meister einzudringen sich bestrebt, kann er als geistvoller, denkender und kenntnißreicher Mann doch Excurse auf das historische und kunstphilosophische Gebiet nicht unterlassen, und mehr als einmal geräth er auf die letzten Probleme der Malerei, welche, nach seiner Ansicht, die „Kunst ist, das Unsichtbare durch das Sichtbare auszudrücken“. Dieser eine Satz genügt, um den „romantischen“ Standpunkt Fromentin's zu bezeichnen und um begreiflich zu machen, warum ihn die Meister aus Belgien und Holland vornehmlich anzogen. Denn diese sind unbewußt die ersten „Romantiker“ gewesen, und wenn sie heute, im Vergleich mit den Italienern, besonders geschätzt und vielleicht schon über Gebühr bevorzugt werden, so hängt dies ohne Zweifel damit zusammen, daß die „romantische Schule“ heute auf der ganzen Linie gesiegt hat.

Die Kunstreise wird in Brüssel begonnen, denn

*) Les maîtres d'autrefois. Belgique-Hollande. Par Eugène Fromentin. Paris, E. Plon & Cie. 1876. 448 Oktavseiten.

die „Vorrede zu dem prächtigen Buche der flandrischen Kunst, dessen Blätter in ganz Belgien zerstreut sind, ist nur in Brüssel zu finden." Als Vorrede aber sind die Spuren jener merkwürdigen Beziehung zwischen Italien und Flandern anzusehen, welche „mit van Eyck beginnt und an dem Tage aufhört, an welchem Rubens Genua verläßt, um in seine Heimat zurückzukehren, von der italischen Kunst Alles mitnehmend, was seiner eigenen, was der Kunst seines Vaterlandes frommen konnte." Geistreich hebt der Autor hervor, daß die starke, sich selbst genügende Kunst Italiens überall in ganz Europa sich heimisch fühlt, nur nicht in Belgien, dessen Künstler sie stark beeinflußt hat, ohne sie unterwerfen zu können, und noch weniger in Holland, wo sie anfangs ein wenig zu Rathe gezogen, aber bald ganz bei Seite geschoben wurde. Daher kommt es, daß selbst ein schönes Bild von Veronese, dem „Rubens von Venedig", im Museum zu Brüssel neben Rubens nicht aufkommt; man „fühlt sich in Flandern zu Rubens ebenso hingezogen, wie man sich in Venedig mehr zu Veronese neigt." Uebrigens war zuerst Italien nach Flandern gekommen, da italienische Künstler zu den van Eyck nach Brügge pilgerten, um sich in die neue Farbentechnik einweihen zu lassen. Später begann in Italien die wunderbare Kunstblüthe der Renaissance und Flandern verhielt sich zu der italienischen Kunst wie diese zur antiken; die flandrischen Künstler gingen bei den italienischen Meistern ebenso in die Schule, wie diese sich die Werke der alten zur Richtschnur nahmen. Gegen 1508 zog Mabuse, hierauf van Orley, dann Floris, Coxcie und Andere über die Alpen; heimgekehrt bildeten diese „Romanisten", wie man sie nannte, zahlreiche Schüler, und so entstand das „sonderbare Gemisch von italienischer Kultur und unverwischbaren, harten Germanismen, welches diese ganze Schule von italovlämischen Mestizen charakterisirt." Nur wenige Maler blieben zu Hause und hielten sich von den Einflüssen der italischen Kunst so frei wie Quentin Matsys, der Schmied von Antwerpen.

Auch Othon van Veen, genannt Otto Voenius, bei welchem Rubens seine Studien vollendete, nachdem er sie bei dem Landschafter Tobias Verhaegt begonnen und bei Adam van Noort fortgesetzt, war im Alter von 17 Jahren nach Italien gewandert und hatte sich vornehmlich in Rom, Venedig und Parma gebildet. Seine Einsicht und Kenntniß in Dingen der Kunst und seine Technik waren bedeutender, als sein Talent; er behalf sich daher auf eklektische Weise und schuf mitunter ganz achtbare Bilder. Zu diesen gehört „Die mystische Vermählung der heil. Katharina" im Museum zu Brüssel, welches nicht nur den Einfluß Raffael's und Correggio's deutlich aufweist, sondern auch starke Spuren jenes Stils, der nach seinem großen Schüler Rubens benannt werden sollte*). Der Einfluß von Voenius auf Rubens war bedeutend, wenn auch anders geartet, als dies in dem Verhältnisse zwischen Lehrer und Schüler der Fall zu sein pflegt. Rubens hat nicht anfänglich in der Art seines Lehrers gemalt, wie etwa Raffael in seiner peruginesken Zeit, sondern er hat sofort jene Principien, zu deren Durchführung es seinem Lehrer, bei aller Einsicht, an der erforderlichen Kraft gebrach, in's Leben gerufen. Dabei hat Rubens während seiner vierjährigen Lehrzeit bei van Noort, einem starken, von der italienischen Kultur nicht beleckten Talente, sich einen volksthümlichen, ja volksmäßigen Zug — der Franzose sagt: „un accent roturier" — eigen gemacht, welcher „ihn mit den Grundschichten seines Volkes verband und bewirkte, daß er von dem Volke ebenso gut begriffen wurde wie von den Fürsten und den vornehmen Geistern."

Um 1600 war es entschieden, daß die moderne nationale Kunst in Flandern, „von der man sagen könnte, daß sie mit van Noort einen Versuch gemacht, für Jordaens geschwankt und sich schließlich für Rubens entschieden habe", auf den Schultern dieses letztgenannten Meisters ruhen sollte. Im Alter von 23 Jahren geht er nach Italien und bringt dort acht Jahre zu, während welcher er von seinem „Talente, seinem Ruhm und Glücke Besitz ergreift". Als er 1609 nach Antwerpen zurückkehrt, wird er in der Heimat sofort mühelos als der erste Meister seiner Zeit anerkannt. In Antwerpen muß man Rubens aufsuchen, wenn man ihn in seiner eigentlichsten Heimat sehen will; es lohnen sich jedoch auch Besuche in Brüssel und Mecheln. Das Museum von Brüssel besitzt von Rubens sieben große Bilder, eine Skizze und vier Porträts. Das ist vielleicht nicht genug, um „die Bedeutung von Rubens zu ermessen, aber immerhin ausreichend, um von seinem Werthe eine große, mannigfaltige und richtige Anschauung zu geben". Diese Bilder sind nicht datirt, entstammen aber offenbar sehr verschiedenen Perioden des Meisters; zwischen der „Himmelfahrt Mariä" und dem „Christus auf dem Calvarienberge" in Brüssel liegen viele Jahre. Sehr

---

*) Auf profanem Gebiete erscheint uns das im Museum Wallraf-Richartz zu Köln befindliche Bild von Voenius mit der Inschrift: „Inconsultae juventutis typus" nicht minder charakteristisch. Es stellt dar, wie ein von Venus und Bacchus verfolgter Jüngling durch Minerva gerettet wird und spiegelt einerseits auf höchst interessante Weise den Einfluß der italienischen Kunst wieder, während darin andererseits eine Art von Präformation des Rubens'schen Stiles zu Tage tritt. So könnte man beispielsweise die Satyrgestalten nach Zeichnung und Ausdruck für Arbeiten von Rubens ansehen, wenn sie nur etwas von jener strotzenden Lebenskraft besäßen, die bei Rubens oft die Grenzen der Schönheit streift und bei seinem Mitschüler Jordaens in bäuerische Derbheit ausartet.

zutreffend ist, was der Autor bei dieser Gelegenheit über die Malweise von Rubens bemerkt. „Bei Rubens kann man nicht jene auffallenden Verschiedenheiten der Malweise wahrnehmen, welche bei den meisten Künstlern den Uebergang von einer Altersstufe zur andern bezeichnen und die man deren Manieren zu nennen pflegt. Er war zu früh gereist und zu plötzlich dahingegangen, als daß seine Kunst die Spuren der Kindheit oder die Schwächen des Alters aufweisen würde. Ein- für allemal hatte er seinen Stil, seine Formen, ja zahlreiche typische Gestalten und auch die wesentlichsten Elemente seiner Technik gefunden. Mit der zunehmenden Erfahrung wurde seine Palette reicher und zugleich gemäßigter; bei geringerer Anstrengung erzielte er größere Wirkung, und seine außerordentliche Kühnheit zeigt nach näherer Prüfung blos das weise Maßhalten und geschickte Zutreffen eines Meisters, welcher sich nicht minder beherrscht, als er sich gehen läßt". Nach dieser allgemeinen Charakterisirung der Rubens'schen Malweise giebt Fromentin vom Standpunkte des Malers aus eine höchst interessante und geistreiche Beschreibung der Bilder des Meisters im Brüsseler Museum. Wir müßten ganze Seiten hersetzen, um dem glänzenden Detail dieser verständnißvollen Analyse der Rubens'schen Technik gerecht zu werden; eingehender und treffender, mit größerer Sachkenntniß und Vorurtheilslosigkeit ist in dieser Beziehung über den Meister wohl noch nicht geurtheilt worden.

Nicht minder gelungen ist die Beschreibung, welche Fromentin von den Bildern des Rubens in Mecheln liefert. Sehr witzig bemerkt der Autor, daß in dieser „alten, öden, halb erloschenen Metropole, besser gesagt: Nekropole, nichts lebendig geblieben, als die Bilder von Rubens." Es sind dies das Triptychon mit der Anbetung der heil. drei Könige in der St. Johanneskirche und das nicht minder berühmte Triptychon mit dem wunderbaren Fischzuge in Notre-Dame. Ersteres Bild ist so ziemlich eine Wiederholung der gleichen Darstellungen im Louvre und in Brüssel, da „Rubens nach Art der besten Meister die Gewohnheit hatte, viel in seiner Innerlichkeit zu leben und einen einmal durchgearbeiteten Stoff, der sich als fruchtbar erwiesen, oft neu zu gestalten." Das Thema der heil. drei Könige sagte wegen des festlichen Pompes und der reichen Kontraste, die dabei entfaltet werden konnten, Rubens besonders zu. Zuerst behandelte er es in Brüssel; später führte er die ursprüngliche Anlage viel reicher, freier und sicherer für Mecheln durch, und diese Komposition ist entschieden die beste; nachher fügte er neue Verzierungen hinzu und überraschte durch die Unerschöpflichkeit seiner Hilfsquellen, brachte aber keine bessere Leistung hervor. Das Triptychon von Mecheln muß vielmehr als die vollendetste Gestaltung dieses Stoffes und als eines der schönsten Rubens'schen Prunkbilder (toiles à grand spectacle) angesehen werden. Auch der „Wunderbare Fischzug" in Notre-Dame ist ein hervorragendes Bild, in welchem insbesondere die Meisterschaft des Künstlers in der Darstellung von Figuren und Scenen aus den unteren Volksschichten zur Geltung gelangt. Fromentin hebt mit Recht die Verwandtschaft hervor, welche sich hier zwischen Rubens und Jordaens zeigt und die Unerschrockenheit, mit welcher der ästhetisch gebildete Meister „rohe Dinge roh darstellt". Daneben hat dieses Bild das Verdienst, die Geheimnisse der Rubens'schen Palette vollkommen klar zu legen. Daran allein kann man die Malweise des Meisters erschöpfend studiren und inne werden, daß er keinen Pinselstrich ohne Zweck zu machen pflegte, so zwar, „daß man in jedem Pinselstriche, den man etwa wegputzen wollte, einen Zug des Künstlers vernichten würde."

Oskar Berggruen.

Die Kaiserproklamation in Versailles von Anton v. Werner.

Der achtzigste Geburtstag hat dem greisen Kaiser Wilhelm zwei Gaben von hervorragendem künstlerischem Werthe gebracht: ein Kolossalbild von A. v. Werner, welches den denkwürdigen Akt in der Galérie des glaces in Versailles verewigt, und das lebensgroße Hilfsmodell zu einer Statue der Königin Luise von E. Encke, welche als Pendant zum Standbilde König Friedrich Wilhelm's III. im Thiergarten errichtet werden soll.

Der Vorgang, welchen das Werner'sche Bild darstellt, ist durch zahlreiche, allgemein verbreitete Abbildungen längst in großen Zügen fixirt worden, so daß sich der Maler schwerlich eine Abweichung erlauben durfte. Das preußische Hofceremoniel gestattet der künstlerischen Phantasie keine Seitensprünge. Auch in diesen scheinbar so unwichtigen Aeußerlichkeiten offenbart sich ein Stück jener strammen Disciplin, die auswärts das ewige Stichblatt des Spottes hergeben muß, die aber im Lande längst als nothwendig und selbstverständlich anerkannt worden ist. Was wir errungen haben, ist ja zum besten Theile dieser viel bespöttelten preußischen Disciplin zu verdanken.

Die landläufigen Abbildungen halten gewöhnlich den Moment nach der Verlesung der Proklamation durch den Fürsten Bismark fest, den Moment, wo der Kronprinz sich niederbeugt und seine Lippen auf die Hand des Vaters drückt. Der Maler hat mit Recht diesen in die Länge gezogenen Kuß vermieden. Der Kronprinz steht zur Rechten des Kaisers, zur Linken der Großherzog von Baden, der eben das Hoch auf den Kaiser ausgebracht hat, in welches die Versammlung jubelnd ein-

stimmt. Hunderte von Armen mit Helmen und Czakos in den Händen schweben in der Luft und verleihen dem Bilde eine Bewegung, welche der des aufgeregten Meeres zu vergleichen ist. Neben der historischen Bedeutung, die dem Momente innewohnt und die als solche poetisch ist, liegt in dieser buntbewegten Menge das einzige poetische oder künstlerische Element, welches der Schöpfer des großen Bildes verwerthen konnte und auch verwerthet hat. Im Uebrigen durfte der Künstler keinen Schritt breit von der Ueberlieferung abweichen. Es war ihm nicht einmal vergönnt, wie Adolf Menzel bei seiner Darstellung der Königskrönung in der Schloßkirche zu Königsberg, malerische Lichteffekte zu verwerthen. Ernst und feierlich, wie der Akt, ist auch sein Bild: eine historische Urkunde von schwerwiegender Bedeutung, aber kein Bild im höchsten, rein künstlerischen Sinne. Es ist eben die Illustration eines historischen Vorgangs, der keine andere, keine rein künstlerische Behandlung, die dann auch eine ideale sein müßte, duldet. Vielleicht hätte der Künstler die Wirkung seines Bildes erhöhen können, wenn er der Gestalt des Kaisers dadurch ein stärkeres Relief verliehen hätte, daß er sie weiter vor den umstehenden Fürsten hervortreten ließ. Steht man an der rechten Seite des Bildes, so verschwindet die räumlich kleinere Gruppe zur Linken, die doch die Hauptgruppe ist, vor der jubelnden Menge, die den Saal füllt. Diese hat auch noch das Uebergewicht, wenn der Beschauer vor der Mitte des mächtigen Bildes angelangt ist. Erst an der linken Seite gewinnt die Gestalt des Kaisers die dominirende Stellung, die ihr zukommt. Aber, wie gesagt, die Wahrheit mußte auf Kosten des künstlerischen Effekts heilig gehalten werden.

Der Künstler verlegte demnach sein ganzes Können auf die technische Durchbildung im Einzelnen und Aeußeren. Der Fleiß und die Arbeit, die A. v. Werner auf das Bild verwendet hat, ist geradezu stupend. Wenn man in Betracht zieht, daß fast jeder der Anwesenden vorher porträtirt worden ist, bevor seine Züge auf der Leinwand fixirt wurden, wenn man in Anschlag bringt, daß der Künstler jedes Uniformstück bis zum hohen Reiterstiefel herab nach der Natur gezeichnet und gemalt hat, so muß man seiner enormen Arbeitskraft die vollste Anerkennung zollen. Man wird dann auch die Zeit von circa drei Jahren, die Werner bis zur Vollendung des Bildes benöthigt hat, erstaunlich gering finden. Daß das Bild mehr bunt als farbig ist, liegt zum Theil in der Natur des Gegenstandes, theils in einer gewissen Eigenart seines Schöpfers, die eben einen Theil seines künstlerischen Charakters ausmacht.

Außer diesen technischen Vorzügen brillirt das Bild durch eine ungewöhnliche Tiefe. Es offenbart sich in der perspektivischen Anordnung der vielköpfigen Menge, aus der sich jeder Einzelne in vollster plastischer Klarheit heraushebt und sich gewissermaßen von seinem Nachbar isolirt, ein tiefer Einblick in die Gesetze der Perspektive, der geradezu bewunderungswürdig ist, wenn man will, ein organisatorisches Talent, dessen verstandesmäßige Taktik allein im Stande ist, die Massen zu beherrschen und zu ordnen. Des Abends, wenn die zahlreichen Kerzen des Kronleuchters im Rittersaale des Schlosses, wo das Bild vorläufig seine Ausstellung gefunden hat, ihr blendendes Licht auf die riesige Leinwand werfen, dann wirkt das Licht mit der meisterhaft behandelten Perspektive zusammen, um den Gesammteffekt des Bildes zu einem geradezu bezwingenden zu machen. Dann schwinden manche Bedenken, dann macht sich auch die allzu realistische Darstellung des Hintergrundes weniger fühlbar. Die Spiegel der Wand, welche den Hintergrund bildet, spiegeln nämlich die gegenüberliegenden Fenster in der Verschiebung wieder, wie sie die Unregelmäßigkeit des Glases oder die der Fenster mit sich bringt. Das ist wahr, aber nicht schön.

Da der Künstler selbst ein Zeuge des denkwürdigen Aktes gewesen ist, hat er mit Fug und Recht sein Porträt am äußersten Ende des Bildes angebracht. Er kann mit gerechtem Stolze auf ein Werk blicken, auf dessen Gelingen er das Beste und Edelste seines Könnens verwendet hat.

Das Bild, ein Geschenk der deutschen Fürsten, wurde dem Kaiser am Nachmittage des 22. März durch eine Ansprache des Königs von Sachsen übergeben. Es wird seine definitive Aufstellung in dem Anbau der Bildergalerie finden. —

Nach der Uebergabe des Bildes begab sich der Kaiser in die an den Rittersaal stoßende alte Kapelle, wo das Encke'sche Hilfsmodell aufgestellt war. Am 100jährigen Geburtstage der Königin Luise wurde die Errichtung der Statue von den städtischen Behörden beschlossen. Die Angelegenheit wurde sehr beschleunigt, und man hofft in Jahresfrist, am 10. März 1878, die feierliche Enthüllung vornehmen zu können, um einen Herzenswunsch des Kaisers zu befriedigen. Die Königin blickt mit leise gebeugtem Oberkörper sinnend herab. Die Rechte faßt einen lang herabwallenden Mantel über der Brust zusammen. Als einziger Schmuck des Kleides steckt im Gürtel eine Rose, während das edle Haupt ein Diadem krönt und Perlenschnüre das Haar durchwinden. Durch Einfachheit und Schlichtheit hat der Künstler eine förmlich bezaubernde, zu Thränen rührende Wirkung erzielt. Harmonie, Schönheit und Anmuth vereinigen sich hier zu einem schönen Bunde. Wollte sich der Künstler entschließen, die Züge der verehrten Königin etwas jugendlicher zu gestalten, wollte er den melancholischen Schatten, der auf der Stirne schwebt, entfernen, so würde Berlin

um eine plastische Meisterleistung von schönster Vollendung bereichert werden.

Den runden Sockel schmückt ein Hochrelief, entsprechend dem weltberühmten, welches Drake um das Postament seiner Statue gewunden hat. Familienleid und Familienglück, Abschied der Krieger und ihre fröhliche Heimkehr bilden den Inhalt der figurenreichen Darstellung. A. R.

Kunstblätter.

Eine Radirung von Paul Rajon nach Alma Tadema, welche kürzlich bei Pilgeram & Lefèvre in London erschienen ist, 18¼ : 8½ Zoll engl., gehört unzweifelhaft zu den vorzüglichsten Leistungen der Radirnadel und des namentlich durch seine Beiträge zu der Gazette des Beaux-Arts bekannten Stechers. Der detaillirende Charakter der Malerei Tadema's, die klare Helligkeit seiner Tonleiter stellt dem Radirer eine schwierige Aufgabe, da er gezwungen ist, sehr behutsam in der Abstufung der Töne vorzugehen und sich's mit breiten Schattenmassen nirgends bequem machen kann. Um so bemerkenswerther ist das feine Geschick, mit dem der Stecher das farbenfrische Bild in Schwarz und Weiß übersetzt hat. Wer nach dem Gegenstande fragt und von einem Kunstwerk auch durch das, was es darstellt, angezogen zu werden wünscht, wird freilich nur bedauern können, daß Maler und Radirer so viel Kunst, Fleiß und Muße auf einen so unerquicklichen, fast noch mehr Ekel als Grauen erregenden Stoff verwandt. Das Originalgemälde erschien zuerst auf dem Pariser Salon 1874 unter dem Titel „Un empereur romain" (s. Kunstchronik VIII, S. 23) und schildert im Moment befriedigter Mordlust einen jener halbtollen Soldatenkaiser, deren unerhörter Blutdurst nicht so sehr der Ausfluß bewußter, zweckliche Absicht als eines an Wahnwitz streifenden Cynismus ist. Solch' ein halbkindisches Scheusal mitsammt dem devoten Hofgesinde ist fürwahr nicht die Leinwand werth, auf der es sich breit macht. — Wir bemerken bei dieser Gelegenheit, daß in demselben Verlage auch photographische Reproduktionen der bekanntesten Gemälde Alma Tadema's und von dessen Hauptwerken „Das Winzerfest", „Die Gemäldegalerie", „Die Skulpturengalerie" vortreffliche Stiche von Aug. Blanchard erschienen sind.

Nekrologe.

B. **Gustav Curt Stever,** Historien- und Genremaler in Düsseldorf, ist daselbst nach langem, schwerem Leiden am 17. März 1877 gestorben. Sein Vater war ein namhafter Rechtsgelehrter, der längere Zeit als Professor an den Universitäten Rostock und Dorpat gewirkt und sich dann als Rechtskonsulent in Riga niedergelassen hatte. Hier wurde Gustav Stever den 16. Mai 1823 geboren. Seine Schulbildung erhielt er in Greifswald, wohin seine Mutter, die frühzeitig Wittwe geworden, übergesiedelt war. 1847 bezog er die Berliner Akademie, um sich zum Künstler auszubilden, und 1850 folgte er einer Einladung nach Stockholm, wo er verschiedene ehrenvolle Aufträge, meist Bildnisse für den kgl. Hof und die Universität Upsala, auszuführen hatte. Nach vier Jahren ging er nach Paris und gewann hier bei längerem Aufenthalte als Schüler Couture's und durch eingehendes Studium der Galerien jene geschickte Beherrschung der Farbe und der Behandlungsweise, die seinen Gemälden bald so vielen Beifall errang. Stever malte nun mehrere Historienbilder, von denen „Der Tod des Wendenkönigs Gottschalk" und „Abisag von Sunam und König David" für die Galerie des Großherzogs Friedrich Franz von Mecklenburg-Schwerin angekauft wurden. Vielfache Aufträge bestimmten den Künstler darauf, 1859 nach Hamburg überzusiedeln, wo er eine erfolgreiche Thätigkeit entwickelte. Neben den großen Gemälden „Transfiguration", „Anbetung der Engel" und „Abendmahl" (letzteres als Altarblatt für die Klosterkirche in Dobbertin in Mecklenburg) schuf er die Kartons „Die vier Evangelisten" für die Glasfenster des „Schröder-Mausoleums" in Hamburg und entwarf den Plan zur Ausschmückung der Chorfenster in Dobbertin mit figürlichen Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament. Hierauf wurde er vom Großherzog von Mecklenburg beauftragt, große Kartons für die Chorfenster der St. Paulskirche in Schwerin auszuführen, wofür ihm später das Ehrenkreuz des mecklenburgischen Hausordens und der großherzogliche Professortitel verliehen ward. Im Mai 1865 ging Stever nach Düsseldorf, um in dem regeren Kunstleben dort rüstig weiter zu schaffen. Hier entstanden die großen Altarbilder „Auferstehender Christus" (1870), „Christus und Petrus auf dem Meer" (1873, für Wustrow), mehrere Kartons und viele kleinere Historien- und Genrebilder, wie „Adam und Eva an der Leiche Abel's" (1874) — „Jean Mabuse malt sein schlafendes Kind" — „Adam van Noord überrascht seinen Schüler P. P. Rubens beim Malen der schmerzhaften Mutter" — „Van Dyck an der Staffelei" — „Holländische Familienscene" — „Altdeutsches Edelfräulein" u. a., die sämmtlich eine gute Zeichnung, verständliche Komposition und lobenswerthe Färbung aufweisen. Auch malte er noch mehrere ansprechende Porträts und war auch als Lehrer thätig. Noch auf dem Sterbelager erfreute ihn der ehrenvolle Auftrag zu einem neuen großen Altarbilde. Stever war ein vielseitiger, ernst strebender Künstler, dessen Name in ehrenvollem Gedächtniß fortleben wird.

Sammlungen und Ausstellungen.

R. **Münchener Kunstverein.** Den Glanzpunkt der letzten Wochenausstellungen des Kunstvereins bildeten ohne Frage zahlreiche Skizzen und Studien sowie ausgeführte Gemälde des im December v. J. verstorbenen Architekturmalers Mich. Neher. Dieselben boten ein überraschendes Gesammtbild seiner vielseitigen und vieljährigen Kunstthätigkeit nach allen ihren Richtungen (Genre, Landschaft und Architekturmalerei) sowie der schrittweisen Entfaltung seines herrlichen Talentes, das sich auch und mit gutem Erfolge im Bildniß versuchte. Die Genrearbeiten reichen auf mehr als ein halbes Jahrhundert zurück und erinnern in Auffassung und Vortrag vielfach an Leopold Robert und seine Zeitgenossen. Seine Stoffe holte sich der Künstler vorwiegend aus Deutschland, Belgien und Holland und bewährte sich überall und allzeit als ein echter Meister, gleich ausgezeichnet in treuer, feiner Zeichnung wie in Staunen erregender aber nie peinlicher Ausführung, in seltenster Kenntniß der Perspektive, in Klarheit und Feinheit des Kolorits und in charakteristischer Wahl der Staffage. Kunstliebhabern und Sammlern sowie den zahlreichen Verehrern Neher's ist zugleich eine kaum mehr wiederkehrende Gelegenheit zu Erwerbungen um so mehr gegeben, als die Preise außergewöhnlich niedrig angegeben sind. Den Erlös wenden die Hinterbliebenen in humanster Weise dem Künstlerunterstützungsvereine zu. Unser trefflicher Eug. Neureuther, dieser treue Priester der wahren Kunst, huldigt ihr auch in seinem hohen Alter noch: seine Federzeichnungen zum „Froschkönig und eisernen Heinrich" und zum „Rumpelstilzchen" sind von wahrhaft herzerfreuender Anmuth und Anspruchslosigkeit bei echt poetischer Gestaltung. Gleichfalls im Gebiete des Märchens bewegt sich, aber mit wenig Glück, O. Foersterling in seinem haarscharf an's Komische streifenden „Waldmärchen" und in seinem „Schneewittchen", während seine „Quellnymphe" durch liebenswürdige Anmuth besticht. Die Wuth menschlicher Leidenschaft zeigt der reich begabte Herm. Schneider in seiner „Begegnung auf dem Meere", einer Eifersuchtsscene aus dem alten Venedig. Schade, daß er den Schwung der Konception und die Gewandtheit der Zeichnung und der Mache durch Haschen nach koloristischen Effekten so arg schädigte. Voll sinniger Anmuth ist Beyschlag's „Hochzeitszug", voll Eleganz Alb. Keller's „Dame in ihrem Arbeitszimmer mit einem Ballkleide beschäftigt". Kühl's „Lesezimmer eines Kavaliers" verräth mit seinen schönen frischen Farben und seiner ruhigen Haltung einen entschiedenen Fortschritt, wenn auch in Bezug auf Linearperspektive Manches zu wünschen übrig bleibt. Jan Chelminski schilderte mit gewohnter Meisterschaft den Sport der Rococozeit, während sein Landsmann A. W. Kowalski einen „Zug nach Sibirien Verbannter" mit einschneidender Wahrheit zur Darstellung bringt. Das Thiergenre war durch Arbeiten der unermüdlich vorwärts schreitenden Frau Bieder-

mann-Arendts (Unangenehmer Besuch), H. Baisch (Landschaft mit Kühen), C. Roux (Am Achensee) und F. v. Pausinger (Gehetzter Hirsch) theilweise glänzend vertreten. Dasselbe gilt von der Landschaft. Hier begegneten wir fünf trefflichen Arbeiten Andersen-Lundby's, einer „Partie aus dem Engadin" von A. v. Waldenburg in Karlsruhe, einem fein empfundenen in den Linien wie in dem Kolorite gleich trefflichen Bilde von Ph. Röth, einem „Herbstabend", „Waldbild" und einer „Partie in der Vorstadt" von Jeanna Bauck, welche gewissenhaft an ihrer Vervollkommnung arbeitet und anziehenden Bildern von Ullik und Wex. Auch die Marinemalerei findet bei uns erfolgreiche Pflege. Obenan steht W. Xylander, der diesmal „Kronburg" und eine „Ebbe an der englischen Küste" brachte. Als eine ganz eminente Leistung muß Schoenleber's neuestes Bild bezeichnet werden. Würdig an dasselbe reihten sich C. D. Bolanachi's „Nach dem Sturm" und „Postdampfer-Station" an. Nicht minder Lob verdient G. Rasch's „Strandbild", in welchem der Künstler eine höchst beachtenswerthe Energie des Vortrages entwickelte. Aus dem Gebiete der Architekturmalerei endlich war noch eine „Straße in Danzig" von F. Stoltenberg zu sehen, fein und korrekt gezeichnet, klar in der Farbe und frappant in der Gesammtwirkung.

W. **Kasseler Kunstverein.** (Schluß.) Von O. Försterling in Klein-Zschachwitz war ein „Waldgeplauder" ausgestellt, welcher Gegenstand, obwohl an sich hübsch erfunden und trefflich gemalt, doch mehr zur Illustration eines Gedichtes oder Märchens geeignet ist, als zum selbständigen Gemälde. Försterling ist, wie wir schon früher betonten, eine durchaus eigenthümliche und seltene Natur. Mit einer wahrhaft poetischen Auffassung vereinigt er ein so tiefes Naturgefühl und in der Darstellung selbst eine solche Frische des Kolorits, daß er mit diesen selten vereinigten Eigenthümlichkeiten seines Talentes eine rühmliche Ausnahme von der heute geltenden Regel bildet. Allein gerade der realistische Zug seines Vortrags, die Art und Weise, wie er die Gebilde seiner Phantasie vor uns hinstellt, als ob sie unmittelbar der Natur entnommen wären, bringen ihn zuweilen in Konflikt mit dem poetischen Charakter seiner Gegenstände. So zeigt er uns z. B. hier einen Zwerg oder Berggeist im Geplauder mit einer Quellnymphe und zwar in einer Weise gemalt, als ob sich das ganz von selbst verstände und diese gemüthliche Unterhaltung an jeder Waldquelle wirklich stattfinden könnte. Wenn das nun in Beziehung auf jeden anderen Gegenstand ein Lob sein würde, so ist es doch hier nicht der Fall. Gegenstände wie jene verlieren bei der Ausführung in voller satter Farbe den Duft des Märchenhaften. Weniger findet das hier Gesagte Anwendung auf ein anderes Bild desselben Künstlers, „libellula virgo" betitelt, welches kürzlich zur Ausstellung kam. Der stets an gewisse natürliche Bedingungen geknüpfte Charakter des Genrehaften kommt hier, wo es sich nur um eine, wenngleich auch aus freier Phantasie geschaffene, Einzelfigur handelt, weniger zur Geltung. Auch hier ist das Motiv des Bildes sehr gut gewählt und zudem ist die Hauptfigur, eine als Libelle aufgefaßte, am Wasser sitzende und das Spiel einer Eidechse beobachtende Jungfrau eine so neckische Gestalt, auch die koloristische Behandlung des Ganzen eine so zarte, daß das Bild in jeder Hinsicht nur befriedigen kann. Prof Fr. Müller hier hatte eine Darstellung biblischen Charakters, „Begegnung Jakob's mit Rahel", ausgestellt, Frl. v. d. Embde hier ein weibliches Bildniß, welches die große Begabung der Künstlerin auch für dieses Fach auf's Neue in bester Weise darlegte. Während das außerordentlich charakteristisch aufgefaßte Porträt in Beziehung auf den geistigen Ausdruck kaum etwas zu wünschen ließ, erschien leider die koloristische Gesammtwirkung des Bildes etwas unruhig und fast bunt. Auch ein ansprechendes Kinderporträt von der Genannten kam unlängst zur Ausstellung. Von Georg Koch hier ist eine vorzügliche Kreidezeichnung nach einem Bildniß von Rubens (Original in der hiesigen Galerie) zu bemerken. Ein ganz eigenthümliches Talent spricht sich in den Arbeiten von Frl. E. Bindemann in Greifswald aus, „Rast am Weg" und „Mönch", von welchen jedoch ersteres, so charakteristisch die Auffassung des Gegenstandes an sich ist, den Anforderungen, die man an ein modernes Genrebild in koloristischer Hinsicht zu machen berechtigt ist, keineswegs entspricht. Die Künstlerin dürfte sich mit um so größerem Erfolge dem historischen Genre zuwenden, zu dem sie mit ihrem „Mönch" einen bedeutungsvollen Schritt gethan. Eine ungewöhnliche und besonders beim schöneren Geschlechte nicht oft hervortretende Begabung zeigt die Künstlerin auch für Architekturmalerei, wie wir aus einem in jeder Hinsicht ganz vorzüglich behandelten „Motiv aus der Stadtkirche zu Weimar" ersehen. Andere hübsche Architekturbilder in Aquarell, aus Marburg und Alsfeld, waren von Fr. Schürmann in Marburg ausgestellt. Zahl und Qualität der Genrebilder erreichte bei weitem nicht die der Landschaften. Wir sahen von Weber in München ein Bild, „Großmutters Besuch", sowie ein im koketten Stile der Zopfzeit gehaltenes, im Kolorit etwas hartes Gemälde von Pichler dortselbst, „Im Theater". A. Grueber, gleichfalls in München, stellte eine im Charakter derselben Zeit behandelte „Rückkehr von der Jagd" aus, H. Klenke in Bonn einen „Mittelalterlichen Jagdzug" mit guter historischer Stimmung im figürlichen Theile wie in der Landschaft. Eine „Begegnung im Kornfeld" von Fr. Beinke in Düsseldorf ließ im Kolorit des landschaftlichen Theiles einiges zu wünschen. Von C. v. Binzer in München sahen wir außerdem noch eine Familienscene ländlichen Charakters aus dem Gebirge. Ein großes Thierstück, „Hühnerstall", von D. Hitz in München ist vortrefflich behandelt, würde jedoch vermuthlich bei etwas kleineren Dimensionen nur gewonnen haben. Ferner sind zwölf hübsche Aquarelle, Blumen und Zweige darstellend, von Frl. M. Eulner in Frankfurt, sowie ein „Fruchtstück" von Frl. Lina Mirus in Weimar (Oelbild) als sehr anerkennenswerthe Leistungen hervorzuheben Endlich sind noch unter den plastischen Arbeiten, welche zur Ausstellung kamen, außer den an dieser Stelle schon erwähnten neueren Werken von Prof. Hassenpflug folgende zu nennen: männliche Porträtbüste von Gruber hier, eine in Marmor ausgeführte, sehr fein aufgefaßte Büste von Toberentz in Berlin und eine in Gyps modellirte Kindergruppe in Hochrelief (als Medaillon) von G. Fink in Dresden. — Wie aus diesen Berichten hervorgeht, fehlt es in der permanenten Ausstellung unseres Kunstvereins nicht an werthvollen Novitäten, und zahlreiche während der letzten Monate gemachte Ankäufe für den Verein, sowie vermittelte Verkäufe von Bildern an Private beweisen andererseits, daß trotz der Ungunst der Zeiten auch hier ein reger Kunstverkehr stattfand.

Vermischte Nachrichten.

* **Die Einweihung des Neubaues der Wiener Akademie** wurde am 3. April durch den Kaiser Franz Joseph in feierlicher Weise vollzogen. Gleichzeitig fand die Eröffnung der großen historischen Kunstausstellung statt, welche die Akademie aus diesem festlichen Anlaß veranstaltet hat. Ueber Beides berichten wir ausführlich in der Zeitschrift.

Die neuesten Publikationen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien, nämlich das Galeriewerk älterer Meister, VI und VII, sowie das Außerordentliche Album, Heft II, werden voraussichtlich erst gegen Ende des Monats April zur Ausgabe gelangen.

Ornamentzeichnungen älterer Meister. Seitdem Albert Jahn im zweiten Bande der „Jahrbücher für Kunstwissenschaft" auf die reiche Sammlung von Handzeichnungen italienischer Architekten in der Galerie der Uffizi zu Florenz aufmerksam gemacht hat, ist dieselbe schon vielfach studirt und in mannigfaltiger Weise ausgenutzt worden. So haben u. A. H. v. Geymüller aus ihr wichtige Urkunden zur Geschichte des Baues der Peterskirche in Rom gezogen und R. Redtenbacher daraus interessante Aufschlüsse über andere berühmte italienische Bauwerke gegeben. Aber diese Sammlung enthält nicht nur rein Architektonisches, Grundrisse, Façaden 2c., sondern auch eine große Anzahl Ornamente verschiedenster Art, welche ebenso wichtig für praktische Zwecke, zur Verwendung in der modernen Kunst und Kunstindustrie sind, wie für wissenschaftliche Untersuchungen. Recht nutzbringend werden diese Schätze aber erst durch eine Publikation derselben mit Hilfe der Photographie. Und eine solche hat jetzt Professor Carlo Pini, der treue und sorgsame Hüter dieser kostbaren Sammlung (welcher früher auch schon eine für mancherlei wissenschaftliche Untersuchungen wichtige Sammlung von Handschriften der Künstler in photographischen

Nachbildungen herausgegeben hat) unternommen. Es sind Arbeiten der Meister vom 15. bis zum 18. Jahrhundert, eines Donatello, Ghiberti, Giovanni da Udine, Perino del Vaga, Caravaggio, Peruzzi, Giulio Romano, Cellini, Vasari 2c. 2c, denen sich auch einige deutsche, französische und niederländische Meister anschließen, zusammen 476 Blatt Handzeichnungen nebst einigen sehr seltenen Kupferstichen, und zwar Façaden, Wand- und Deckendekorationen, Teppiche, Arabesken, Friese, Wappen, Medaillons, Haus- und Kirchengeräth aller Art, Fontainen, Waffen, Schmuckgegenstände, Spitzenmuster 2c. — Aber auch Deutschland besitzt einen großen Schatz an ältern ornamentalen Entwürfen von der Hand der großen Meister aller Schulen, freilich nicht in einer Sammlung koncentrirt, sondern in vielen Museen zerstreut. Die kgl. Kupferstichkabinete zu Berlin und München und die verschiedenen Sammlungen in Wien z. B. besitzen sehr viel Vortreffliches der Art, wovon nur ein verschwindend kleiner Theil (wie z. B. Zeichnungen von A. Dürer und Hans Mielich) vervielfältigt ist. Es wäre an der Zeit, auch diese bisher wenig gekannten und noch weniger benutzten, für die Wissenschaft wie für die Kunst gleich wichtigen Arbeiten durch Vervielfältigung allgemein zugänglich zu machen. — Herr Martin Rommel, Besitzer einer Anstalt für Photographiedruck in München, hat schon vor einigen Jahren einen Anfang mit den Zeichnungen von Holbein, Wenzel Jamitzer u. A. in der Universitätsbibliothek zu Erlangen gemacht. Doch ist sein Unternehmen wegen Mangel eines geeigneten Verlegers bis jetzt nicht in die Oeffentlichkeit getreten.

R. B.

Auktions-Kataloge.

Aug. Staats in Lippstadt. Am 16. April Versteigerung einer Sammlung von Kupferstichen, hauptsächlich von Joh. Elias Ridinger und dessen Söhnen. (1468 Nummern.)

J. M. Heberle in Köln. Am 3. bis 5. Mai Versteigerung der Sammlung von Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten und Handzeichnungen des Herrn Joseph Netz in Frankfurt a. M. (983 Nummern.)

Inserate.

Die grossartige

Kunst-Auktion in Paris

enthaltend die bedeutendsten

Modernen Gemälde

der

Collection Sedelmeyer

sowie jener der

Galerien von San Donato und von San Martino

wird stattfinden

in den Sälen No. 5, 7, 8 und 9 des Hôtel Drouot

Montag den 30. April, Dienstag den 1. u. Mittwoch den 2. Mai 1877.

Ausstellung ebendaselbst an den vorhergehenden 3 Tagen.

Kataloge (illustrirte zu 10 Franken) sind zu haben in Paris bei

Charles Pillet, Commissaire-Priseur, 10 rue Grange-Batelière,
Francis Petit, Expert, 7 rue Saint-Georges,
und bei
Charles Sedelmeyer, 6 rue de la Rochefoucauld.

Unter den bedeutendsten Bildern sind zu nennen:

Pettenkofen, Der Freiwilligenwagen (das berühmte Bild).
Pettenkofen, Wagen mit Verwundeten (Gegenstück).
Couture, Der Troubadur. (Aus der Galerie Gsell.)
Bouguéreau, Pietà. (Salon 1876)
Troyon, Hund die Schafheerde überblickend. (Wiener Weltausstellung.)
Troyon, Ochsen am Morgen zur Arbeit gehend. (Wiener Weltausstellung.)
Makart, Romeo und Julie, } zwei grosse Gemälde.
Makart, Faust und Gretchen, }
Horace Vernet, Der Angriff bei Glatz (sehr bedeutende Composition).
Horace Vernet, Der Einzug in Breslau (Gegenstück).
Decamps, Verspottung Christi. (Galerie Gsell).
Diaz, Wald-Inneres bei Sonnenbeleuchtung (die schönste Landschaft dieses Meisters).
Diaz, Die heilige Familie in einer Landschaft.
Hebert, Der Judaskuss.
Daubigny, Der Aufgang des Mondes. (Wiener Weltausstellung.)
Fromentin, Falkenjagd.
Fromentin, Nilufer mit Büffeln.
Alfred Stevens, Das Atelier des Künstlers.

Im Ganzen:

12 Diaz.	4 Guillemin.	2 Jacquet.	1 Bouguereau.
10 Troyon.	4 Isabey.	2 Jettel.	1 Chaplin.
9 Dupré.	3 Couture.	2 Makart.	1 Jacque.
8 Daubigny.	3 Horace Vernet.	2 Munkàcsy.	1 Leys.
6 Rousseau.	3 Micchetti.	2 Pettenkofen.	1 Mouchot.
5 Ziem.	2 Decamps.	2 Vibert.	1 Marilhat.
5 Millet.	2 Delacroix.	2 Vollon.	1 Roqueplan.
5 Fortuny.	2 Fromentin.	1 Boldini.	1 Willems etc.

☛ Soeben erschien bei **Ferd. Finsterlin,** photogr. Kunstverl. in München, eine billige Ausgabe von

Prof. H. Schwabe's

„Humoristischem Amorettenkranz."

Auswahl v. 13 Bl. in Visitkartenformat als Leporello-Album. Preis 5 M.

Zugleich kommt zur Ausgabe mein VIII. Lager-Katalog, einige tausend von Reproductionen hervorragender Original-Gemälde neuer Meister in Cabinet-Photographien à 1 M. enthaltend. — Gegen Einsendung von 50 Pf. in Briefmarken erfolgt freie Zusendung.

C. Bolhoevener in München,

Maximilianstr. 13.

Lichtdruck-Anstalt.

Genaueste Vervielfältigung von Zeichnungen und Entwürfen, Landkarten, Stichen und Radirungen, Gemälden, Gegenständen nach der Natur, für künstlerische, wissenschaftliche und gewerbliche Zwecke.

Druckproben stehen zu Diensten.

C. Kœhler's Verlag
DARMSTADT.

Der Rhein.

19 Aquarelle von C. P. C. KOEHLER, mit Schilderungen und Sagen von DRÄXLER-MANFRED; quer fol. in Prachtband 30 M.

Das Berner Oberland.

20 Aquarelle von L. ROBOCK, mit Schilderungen und Sagen von Prof. ED. OSENBRÜGGEN; quer fol. in Prachtband 46 M.

L'Oberland Bernois.

20 Aquarelles de L. ROBOCK avec Descriptions et Legendes par B. d'ORADOUR, quer fol. rel. 46 M.

Die Salzburger Alpen.

21 Aquarelle von C. P. C. KOEHLER, mit Schilderungen und Sagen von DR. MAX HAUSHOFER; quer fol. in Prachtband 46 M.

Der Königsee,
Berchtesgaden u. die Ramsau.

6 Aquarelle mit Text, Auszug aus Salzb. Alpen, quer fol. in Prachtband 15 M.

Waidmanns Freud'
im Wald u. auf der Haid'.

Aquarelle von C. F. DEIKER, Text von ADOLF & KARL MÜLLER, quer fol. in Prachtband 60 M.

Der Schweizer Holzstyl

in feinen cantonalen und constructiven Verschiedenheiten, vergleichend dargestellt mit Holzbauten Deutschlands. 40 Foliotafeln, theils in Farbendruck, theils in Stahlstichen mit Text u. 78 Holzschnitten, cartonirt 49 M.

Die Berufsarten

der Malerei, Architektur u. vervielfältigenden Künste v. DR. BRUNO MEYER & FRANZIUS. 1 M.

Landschaftsstudien

von PAUL WEBER.

Untere Stufe } 4 Blatt in Fol. 2 M.
Mittlere » }
Obere » Blatt 1—12 in Fol. 6 M.

☛ Die Aquarellwerke sind auch in monatlichen Lieferungen zu haben u. werden auf Wunsch direkt franko geliefert, sowie auch durch jede Buchhandlung.

Rudolph Meyer's Kunstauktion.

(Dresden, Circusstr. 39, II.)

Montag, den 7. Mai 1877, Beginn der Fortsetzung der **Kollmann'schen Auktion,** II. Abth., deutsche Meister enthaltend. — Kataloge von obiger Adresse oder bei Hermann Vogel's Kunst- u. Buchhdlg. in Leipzig.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XII. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

19. April



Nr. 28.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1877.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Donnerstag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Das Epitaph des Walther von Cronberg in Mergentheim.

In der Dominikanerkirche zu Mergentheim befindet sich ein vortreffliches Epitaph von Bronze zum Andenken an den Hoch- und Deutsch-Meister Walther von Cronberg. Derselbe ist darauf lebensgroß, in langer, faltenreicher Schaube, baarhäuptig, fast en face, in betender Stellung vor einem Crucifix, in einer oben halbkreisförmig geschlossenen Nische, deren Hintergrund unten mit einem schönen Granatapfelmuster in Gravirung geschmückt ist, dargestellt. Die Nische wird durch korinthische Säulen, auf welchen der reich profilirte Bogen ruht, eingefaßt. Auf dem Scheitel des Bogens ist das große Wappen W.'s, gehalten von zwei Genien, angebracht. Zu den Seiten dieser Säulen befindet sich links und rechts je ein Pilaster, dessen Fläche mit einem schönen Renaissance-ornament geschmückt ist. Auf den Pilastern stehen zwei Wappen-haltende Genien, und zwei ähnliche befinden sich vor den Basen derselben; darüber die Jahreszahl 1539. Die unter dieser bildlichen Darstellung befindliche Inschrift lautet: „Anno Domini 1543 den 4 tag Apprilis ist der Hochwürdig Fürst und Herr, Herr Walther von Cronberg Administrator des Hochmeisterthumbs in Preussen und Meister Teutsch Ordens zu Teutschen und Welschen Landen von dieser welt Inn Gott verschiden."

Das Ganze, angeblich 40 Ctr. schwer, in Bronze gegossen und sauber ciselirt, die Ornamente gravirt, erinnert lebhaft an die großen Bronzegüsse von Peter Vischer in Nürnberg aus seiner besten Zeit; und in der That wird dieses Epitaph vielfach als eine Arbeit dieses berühmten Meisters bezeichnet. Merz (im Stuttgarter Kunstblatt, 1845, Seite 379) bezeichnet es als „aus Vischer's Werkstatt" stammend und Graf Wilhelm von Württemberg nennt es (Korrespondenzblatt der deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine, Bd. IX, Seite 119) geradezu eine „Arbeit Peter Vischer's". Die Notiz von Merz ist dann auch in Lotz's Statistik der deutschen Kunst (Bd. II, Seite 504), in Otte's Handbuch der Archäologie und wohl auch in mehrere andere Werke übergegangen.

Gelegentlich meiner Vorstudien zu einer Biographie Peter Vischer's (welche demnächst in Dohme's „Kunst und Künstler" erscheinen wird) war ich genöthigt, diese Angabe kritisch zu prüfen. Da ein Anhalt in dem Werke selbst sich nicht darbot, war Herr Prof. Dr. Haakh in Stuttgart so gütig, in aufopfernder Weise umfassende Nachforschungen in Archivalien anzustellen, resp. durch seine Vermittelung anstellen zu lassen. Das Resultat derselben ist, daß dieses Epitaph nicht aus Vischer's Werkstatt stammt, sondern in Augsburg gegossen worden ist, wo in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts so viele treffliche Statuen, u. A. bekanntlich für das Grabmal des Kaisers Maximilian I. in Innsbruck gegossen wurden.

In einem aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts stammenden, im königl. württembergischen Filialarchive zu Ludwigsburg aufbewahrten Manuscripte über Walther von Cronberg heißt es nämlich: Nachdem Walther von Cronberg am 4. April 1543, 63 Jahre alt, zu Mergentheim gestorben war, wurde er in der Hofkapelle (Ordenskirche), außerhalb des Chors, begraben

und zu seinem Gedächtnisse ein kostbares Grabmal aus purem Metalle, das W. v. C. noch zu Lebzeiten ao. 1539 in Augsburg auf seine Kosten fertigen ließ, aufgerichtet. Es bestand in dem Bildniß des Hochmeisters in Lebensgröße, der mit gefalteten Händen vor einem Crucifix kniete. Am Fuße stand ein Todtenkopf mit der Inschrift:

„Mit der Zeit
all hernnach“.

Dieses Epitaph wurde im Jahre 1810 auf Befehl des Königs Friedrich von Württemberg von Mergentheim fortgenommen und nach dem Schlosse Monrepos bei Ludwigsburg gebracht, später unter König Wilhelm dem Museum der bildenden Künste in Stuttgart einverleibt und erst im Jahre 1853 nach Mergentheim zurückgebracht und dort in der restaurirten Dominikanerkirche neben dem Hochaltar aufgestellt. **R. Bergau.**

Aus Tirol.

* r. Das Ferdinandeum zu Innsbruck hat nun das Selbstporträt des Paul Dax, welches er in seinem 27. Jahre malte, theuer gekauft, nachdem es dasselbe vor wenigen Jahren um ein Drittel des Preises hätte erwerben können. Es zeigt das Brustbild des Künstlers nicht ganz in Lebensgröße, eine tüchtige, mit Liebe ausgeführte Arbeit unter dem Einflusse Holbein's. Paul Dax, dem der k. k. Rath David Schönherr in der Zeitschrift des Ferdinandeums eine fleißige aktenmäßige Biographie widmete, hat in Tirol viel gemalt; es blieb aber von ihm nichts erhalten, als das Porträt. So mußte das tirolische Museum in den sauren Apfel beißen und das Bild kaufen. Dafür erhielt es das treffliche Selbstporträt des Professors Blaas in Wien geschenkt; ein Brustbild, lebensgroß, in dieser Gattung gewiß eine der besten Arbeiten des bewährten Meisters, der zu den hervorragendsten Oesterreichs zählt. Lassen Sie mich auch ein Miniaturporträt des Dichters Grillparzer erwähnen. Er besuchte das Haus Friedrich Schlegel's. Die Nichte desselben hat nun 1827 den Dichter der Sappho konterfeit; später verheirathete sie sich mit einem Herrn von Buttlar und erwarb sich als Wittwe zu London durch ihre Miniaturbilder Geld und Ehre. Sie vermachte ihre Kunstsachen dem Kanonikus Mitterutzner in Brixen, und dieser überließ das Porträt seinem Freunde, dem Rathe Schönherr.

Gegenwärtig sind mehrere Innsbrucker Künstler mit der Ausschmückung der Kirche zu Ischl in Oberösterreich beschäftigt. Professor Al. Mader arbeitet an den Farbenskizzen der Fresken, von denen einige bereits fertig sind. Zunächst nimmt ihn das Langschiff in Anspruch, der Chor und die Apsis bleiben einer späteren Zeit vorbehalten. Die Kirche wurde in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts gebaut und hat ein Tonnengewölbe. Hier wurde dem Künstler die Aufgabe, das Leben des heiligen Nikolaus von Bari zu verherrlichen. Das geschieht in sechs Fresken, von denen sich drei und drei gegenüber liegen. Zwischen je zweien befindet sich im Scheitel des Tonnengewölbes eine der drei göttlichen Tugenden, Glaube, Hoffnung und Liebe; schöne Frauengestalten mit den bekannten symbolischen Zeichen. Die Reihe der Bilder ist folgende: 1) Nikolaus erhält die Priesterweihe. 2) Der Edelmann, dessen Töchter er nach der Legende vor dem Laster gerettet, sinkt ihm dankbar zu Füßen. 3) Er stillt den Meeressturm und wird dadurch der Patron der Schiffer. 4) Er tritt in die Kirche, wo der Klerus zur Wahl eines Bischofes versammelt ist, es wird ihm die Mitra überreicht. 5) Er führt das Volk, welches während seiner Abwesenheit zum Arianismus abgefallen war, in den Schooß der römischen Kirche zurück. 6) Er befreit drei ungerecht zum Tode verurtheilte Jünglinge. Alle Gestalten sind über 8 Fuß hoch. An den Seitenwänden werden zwischen je zwei Fenstern zwei Heilige gemalt, für das Fenstergewände sind je drei Heilige — Brustbilder auf braunem Grunde — einer rechts, einer links, einer im Scheitel bestimmt. Bei dem Musikchor spielt David die Harfe, Cäcilie die Orgel, an der Innenwand über der Thür werden die vier großen Propheten als Brustbilder angebracht. Die Komposition des Cyklus ist durchaus wohl erwogen; daß das Ganze in echt kirchlichem Sinne durchgeführt ist, dafür bürgt uns der Beifall des Bischofes Rudigier, der sich gewiß auf diese Dinge versteht; in Bezug auf die Zeichnung wollen wir von einigen kleinen Verstößen absehen; die gezwungene Stellung des Henkers, wenn auch wohl anatomisch richtig, läßt sich auf dem sechsten Bilde noch ändern, und der Künstler kann hier sein Kunststück, eine Verkürzung des Armes, beibehalten. Wahrhaft brillant ist die Farbentechnik; die Lichteffekte des zweiten Bildes sind geradezu meisterhaft, und strenge Nazarener dürften Herrn Mader vielleicht zurufen: Ne quid nimis!

Aber auch die Pläne für einen Theil des plastischen Schmuckes sind tirolischen Künstlern übertragen. Professor Michael Stolz hat die Zeichnung eines Altars und verschiedener Geräthe, der Lampen und einer Monstranz übernommen. Wir waren erstaunt, den alten Herrn sich plötzlich mit Geschick und Verständniß auf dem Gebiete der Renaissance bewegen zu sehen, nachdem er früher stets in Gothisch und Romanisch gearbeitet. Die Aufgabe war ihm vorgezeichnet: man wollte auf einer Mensa einen Tabernakel zur Ausstellung des höchsten Gutes. Da war der Uebergang kaum leicht zu vermitteln. So nimmt sich denn der Tabernakel mit seiner Kuppel auf der breiten Unterlage etwas nüchtern aus. Trefflich ist dagegen die Monstranz. Ein Seraph mit ausgebreiteten Fittigen trägt über seinem Haupte

in den erhobenen Händen die Luna, welche ein prächtiger Nimbus von Feuerzungen umgiebt. Die Zeichnung ist durchaus markig. Gegenwärtig arbeitet Stolz am Entwurf der Kanzel, Hellweger hat die vier Oelbilder, welche in Holzwerk eingerahmt werden sollen, bereits fertig: die vier Kirchenväter, stehend, etwa ein drittel Lebensgröße. Hellweger ist einer der tüchtigsten Schüler Schraudolph's und entspricht auch hier dem Rufe, dessen er sich als Kirchenmaler erfreut. Was Stolz betrifft, so scheint sich sein Uebergang zur Renaissance seit seiner letzten römischen Reise vollzogen zu haben; er mag auch eingesehen haben, daß eine Kunstrichtung, welche die Ideale der begeisterten Gegenreformation auszudrücken vermochte, auch dem modernen Katholicismus und seinem kirchlichen Inhalt genügen kann. Wir wünschten nur, daß ihm andere Künstler folgen möchten

Vieles geschieht in neuerer Zeit für die stilgemäße Restauration alter Kirchen. Wir erwähnen die Kirche von Terlan, wo die alten Fresken von der Tünche befreit wurden; für die Restauration der schönen Kirche von S. Paul's auf dem Mittelgebirge bei Botzen wirkte mit rühmlichem Erfolge der Pfarrer J. v. Giovanelli, wie denn überhaupt der Klerus in Tirol hier großentheils seine Schuldigkeit und noch mehr thut. So stattete unter Mithilfe tüchtiger Künstler der Pater Madlener die gothische Kirche von Pfaffenhofen stilgemäß aus. Die Beachtung der Kunstfreunde verdient die gothische Kirche von Landeck mit dem Altar der Burg Schrofenstein. Hier wurde dem Andenken Al. Flier's, der durch seine ästhetischen Vorträge das Kunstbewußtsein in Tirol neuerdings weckte, ein farbiges Glasfenster gewidmet. Auch in Botzen hat man sich endlich auf die Pflichten, welche man der schönen spätgothischen Kirche gegenüber hat, besonnen und genügt ihnen auf eine Weise, die dem Ruhme und dem Reichthume dieses Handelsplatzes entspricht. Neuhauser's Glasmalereianstalt zu Innsbruck ist mit der Herstellung der großen prächtigen Fenster beschäftigt. Es sind deren sieben, ein Cyklus mit den Festen Maria's. Zwei bezahlte die Gemeinde, unterstützt durch öffentliche Sammlungen: Mariä Himmelfahrt von J. Spörr und die Opferung Maria's im Tempel von Felsburg. Das dritte: Die Krönung Maria's von Spörr stiftete der ehemalige Handelsminister R. v. Toggenburg; die Vermählung Maria's Herr v. Zallinger und Maria unter dem Kreuze Herr von Giovanelli. Diese beiden sind nach den Kartons des Architekten Jos. Schmid aus Botzen ausgeführt. Die Figuren zeichnete nach seiner Skizze Herr J. Schatz. Herr Schmid zählt zu den vorzüglichsten Kräften der Anstalt; diese trefflichen Fenster werden seinen Namen auch außerhalb Tirols bekannt machen, wie denn Maria unter dem Kreuze der Mittelpunkt des ganzen Cyklus ist. Gegenwärtig ist Herr Schmid mit einem großen Fenster für Haldern in Westfalen, welchem unsere Kunstanstalt viele Bestellungen verdankt, beschäftigt, wir haben den Karton gesehen, jedenfalls ein dekoratives Prachtstück. Zwei Fenster für Botzen sind noch zu bestellen. Wir zweifeln nicht, daß die reichen Herren dieser Stadt die Geldmittel dazu spenden werden. Mögen sie auch in anderer Richtung für ihre schöne Kirche etwas thun! Diese hat einen geraden Abschluß; wahrscheinlich versagten den Alten die Mittel für das Polygon, nachdem sie sich für den Thurm erschöpft. Hinten ist nun an den Chor eine barbarische Kapelle mit einem bei den Damen in allen Herzensnöthen sehr beliebten Wunderbild angebaut und durch eine Thür mit der Kirche verbunden. Dieser zopfige Zubau muß beseitigt werden. Herr Schmid hat bereits den Plan für die polygonale Apsis entworfen, der luxuriöse Rococoaltar findet wohl in einer Kirche gleichen Stiles Platz, und die Madonna wird gewiß auch auf einem neuen gothischen Altar ihre Mirakel zu wirken fortfahren. Haben wir doch zu Innsbruck das Gleiche! Das Gnadenbild Maria Hilf von Lukas Kranach auf dem Hauptaltare bleibt die Zuflucht gläubiger Herzen, ohne in einen stillen Winkel verbannt zu sein. An der Front der Kirche rechts vom Eingange befindet sich ein Madonnenbild; Tempera, zwar deutsche Schule, aber unter altflorentinischem Einfluß. Dieses interessante Gemälde hatte früher ein Schutzdach, jetzt scheint man es dem Verfall zu überlassen, vermuthlich deswegen, weil moderne Prüderie beim Christusknaben die Hosen vermißt. Wäre das Bild nicht zu retten? — Kehren wir wieder nach Innsbruck in die Glasmalereianstalt Neuhauser's zurück. Der Besitzer hat nun auch mit schweren Kosten eine Mosaikwerkstätte errichtet und bereits mehrere Aufträge erhalten. Er studirte die Technik auf einer Reise nach Italien und gewann an einem jungen Venetianer, Luigi Solerti, einen tüchtigen Gehilfen.

Mehrere Arbeiten liegen vollendet vor und gestatten die besten Hoffnungen; die Stirnseite des Gebäudes schmückt bereits ein schönes Mosaik: Maria mit dem Kinde auf Goldgrund. Unsere Frescomaler wissen ihren Werken keine Widerstandskraft gegen die Unbilden der Witterung zu geben; sie bröckeln bald ab, während wir an manchen Häusern Fresken aus dem vorigen Jahrhundert wohl erhalten sehen. Das Mosaik, wenn auch theurer, dürfte diesen Mangel ersetzen und wird, wie wir hören, bei mehreren Neubauten in Anwendung kommen.

Die Direktion der Sparkasse hat einmal ordentlich in den Sack gegriffen und sich ein prächtiges Gebäude errichtet. Schade, daß seine Stellung die volle Entwickelung der Front hindert; diese ist nämlich in einem stumpfen Winkel gebrochen, so daß ein Flügel in diese, der andere in jene Straße reicht und die Ecke gerade in die Gilmstraße sich wendet. Der Bau, welcher dem Architekten Hinträger Ehre macht, ist in der beliebten

spätfranzösischen Renaissance gebaut; die Fenster des dritten Stockes legen sich etwas schwer auf die dreieckigen Aufsätze der Fenster des zweiten Stockes. Anerkennung verdient, daß man endlich für den Schmuck der Erker und der Thüren feinsten gediegenen Marmor aus Trient verwendete, und auch bei anderen Privatbauten zu verwenden beginnt, während man sich früher allgemein mit der Kneterei aus Mörtel begnügte, die dann den Leuten auf die Köpfe fiel. Wundern muß man sich nur, warum man das Material von jenseits des Brenners bezieht, während die nördlichen Alpen die herrlichsten Marmorarten bieten; freilich fehlen die geschickten und fleißigen italienischen Arbeiter.

Werfen wir noch auf einige ältere Werke der Kunst einen Blick! Zu Buchenstein, südlich von Brunecken im Pusterthal, hatte sich 1436 eine Bruderschaft von Flagellanten gebildet, die einen eigenen Altar stiftete. Dieser wurde nun, freilich arg beschädigt, vom Grafen Enzenberg angekauft, um nach der Restauration in der Kapelle seines Schlosses aufgestellt zu werden. Es fehlt der Aufsatz und die Hauptfigur in der Mitte, dem Vernehmen nach eine Madonna. Rechts steht die heilige Katharina, links Barbara auf damascirtem Goldgrund, etwa zwei Drittel Lebensgröße; das Beste ist wohl die dekorative Einfassung von Ranken und Stäben. Die Gemälde an der Außenseite der Flügel sind stark beschädigt; auf dem linken sehen wir Maria als die Patronin der Bruderschaft, zu ihren Füßen knien Flagellanten: Männer und vermummte Weiber. An der Vorderseite der Mensa wird hinter bemalten Flügeln die Geburt Christi sichtbar. Der Altar ist gute Handwerksarbeit, ohne höheren Kunstwerth.

Mehr Beachtung verdient ein Gemälde von J. Koch, im Besitze des Grafen. Höhe 23 Zoll, Breite 20. Es ist eine Abendlandschaft, der Himmel etwas wolkig mit der Mondsichel. Im Hintergrunde sehen wir zwei Gletscherhörner zwischen den Coulissen waldiger Berghänge, an denen rechts Nebel hinziehen. Ein Fluß rinnt schräg aus der linken Ecke des Bildes in den Mittelgrund, den zwischen Obstbäumen eine Ortschaft mit zwei Kirchen einnimmt. Aus dem buschigen Vordergrunde treibt ein Hirt mit der Schalmei die Heerde heim. Das schöne Bild trägt keine Jahreszahl und dürfte wohl der ersten Epoche Koch's angehören.

Kunstliteratur.

Dr. Eugen Dreher, Die Kunst in ihrer Beziehung zur Psychologie und zur Naturwissenschaft. Eine philosophische Untersuchung. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. Berlin, G. Hempel. 1875. 8. 64 S.

Wenn vorliegendes Büchlein in der That eine zweite und zwar eine verbesserte Auflage ist, so muß es doch noch eine recht erkleckliche Anzahl von Menschen geben, die mit Vorliebe nach einem Buche greifen, das unter der Flagge der Philosophie fährt, und die das in so respektfordernder Weise Dargebotene gläubig hinnehmen. Wir finden hier nur eine Kette von unbewiesenen Behauptungen, vereinigt mit Ergebnissen der Naturwissenschaft, auf welche eine psychologische Hypothese angewendet werden soll, des Inhaltes, daß die Seele dualistischer Natur ist, daß wir eine bewußte und eine unbewußte Seele besitzen.

Hierbei wird uns folgendes Kunststück zugemuthet (S. 55): „Wenn wir unsre bewußte Seele unsrer unbewußten Seele gegenüberstellen, so wollen wir damit durchaus nicht verneinen, daß unsre unbewußte Seele sich nicht selber bewußt sein kann" — eine unbewußte Seele, die sich selber bewußt ist — möchte eine Bereicherung der Psychologie sein, für welche sich die Psychologen bedanken müssen. Sie hatten bisher ihre liebe Noth, mit der einen Seele fertig zu werden — jetzt stehen ihnen zwei zu Gebote und zwar in so verständlichem Verhältnisse zu einander! Für die Kunstanschauung des Verfassers sei nur auf seine Bemerkung hingewiesen, daß einerseits „ein Hauptmerkmal aller Kunst darin liege, daß sie das Angenehme zu verewigen strebe", andererseits jeder Kunstschöpfung, auch der elementarsten, eine Idee zu Grunde liege, welche er als „eine Abstraktion, das will sagen: etwas Allgemeines" faßt. Soll z. B. in der Malerei die von ihr gegebene Vorstellung in eine „bestimmte Idee übersetzt" werden, so „kann die Kenntniß der Geschichte (Geschichtsmalerei), wie die der Lebensverhältnisse (Genremalerei), sowie die der Natur (Landschaftsmalerei — Stillleben) sagen", wie das zu machen sei. Da das aber selbst bei dieser Kenntniß doch nicht immer zum Zwecke führen möchte: macht der Verfasser die höchst praktische Bemerkung, „In jedem Falle ist ein mit den nöthigen Notizen versehener Katalog erwünscht." Arme Maler! Wie wäre es, wenn ihr, statt diese „Uebersetzung" den Katalogverfassern zu überlassen, jedem Bilde lieber gleich selbst eine Legende anhinget, damit Kunstwerk und Kunst durch die authentischsten „Notizen" zum Verständniß kämen? —

V. V.

Sammlungen und Ausstellungen.

†† Oesterreichischer Kunstverein. Im Februar und halben März beherrschte ausschließlich Liezen-Mayer die Ausstellungsräume. Seine Faustkartons zu der erst jüngst in der „Chronik" besprochenen Prachtausgabe von Goethe's „Faust" (bei Stroefer & Kirchner in München) fanden in Wien ein ebenso dankbares Publikum und eine ebenso freundliche Kritik wie in München. Die mehr realistische Auffassung giebt den schon oft dargestellten Scenen, so namentlich denen mit Gretchen, einen besonderen, für die künstlerische Interpretation der Dichtung nicht unvortheilhaften Reiz, da darin die seelischen Momente deutlicher in den Vordergrund treten und das Individuelle der Erscheinungen prägnanter zum Ausdrucke gelangt. Es würde schwer fallen, unter den fünf-

zig Blättern über den Werth der einzelnen Kompositionen zu rechten; sie sind alle so einheitlich der Kohle entflossen, mit gleicher Liebe gedacht und durchgeführt, daß uns höchstens der eine oder andere Vorwurf mehr anmuthet, oder die uns mehr sympathischen Gestalten reicheren Beifall abzwingen. Und dies wird bei Goethe's Faust wohl immer das Gretchen für sich in Anspruch nehmen. Die Freud- und Leidenstunden des holden deutschen Kindes wurden von dem Künstler mit innigstem Empfinden illustrirt, ihr Seelenleben in den schlichten Momenten wie im Affekt mit vollstem künstlerischen Verständniß vorgetragen und — was die Bilder noch mehr auszeichnet — wir finden nirgends einen theatralischen Zug oder die Sucht nach Effekt, sondern durchweg das Streben, die ungeschminkte Wirklichkeit in ihrer edlen Einfachheit darzustellen. — Ueber die anderen Bilder, die noch als Zugabe in der Februarausstellung fungirten, können wir uns kurz fassen, da das Beste davon schon von anderen Ausstellungen her besprochen wurde. Wir erwähnen G. Bleibtreu's vorzügliches Gemälde „König Wilhelm auf dem Schlachtfelde von Vionville", F. Brütt's „Bauerndeputation", schon vortheilhaft von Düsseldorf her bekannt, ein reizvolles Porträt von Prof. Fr. Kaulbach und Architekturbilder von A. Monfallet Zwei Studienköpfe von Siemiradzki hatten bedeutende koloristische Vorzüge, dagegen war des Künstlers kleineres Bild, „Rast am Brunnen", unplastisch und litt auch an mannigfachen Verzeichnungen. Arthur Grottger's „Lituania", ein Bildercyklus von sechs Blättern in Kreide, zeigte keine neuen Seiten des leider so früh verstorbenen, talentvollen Künstlers. Das Ganze ist mehr oder weniger Variante seiner früheren, durch Photographien weitestens bekannten Insurgentenbilder „Polonia" und „Warschau 1863". — Von der an Novitäten ziemlich armen Märzausstellung ist C. E. Böttcher's „Sonntagsmorgen am Rhein" obenan zu nennen. Ein freundlicher, lachender Vorwurf; Friede und Freude auf allen Gesichtern und im ganzen Gau! Im goldnen Morgenstrahl ziehen Lustfahrende auf stolzbeflaggten Kähnen von Ufer zu Ufer; Wallfahrer landen an der Kirche; stattliche Dampfer durchschneiden die Wogen. Das Bild erweckt jedem, der frohe Tage am deutschen Strome verlebte, die angenehmsten Reminiscenzen. Die Farbe ist zart und luftig gehalten; die Zeichnung liebevoll bis in's Detail. In einem eigenthümlichen Kontrast zu diesem Idyll steht die zweitgrößte Neuigkeit der Ausstellung: C. Steinhardt's „Erschlagener". Das Bild macht einen widerlichen Eindruck, so sehr auch manche technische Vorzüge daran zu loben wären. Da liegt ein leichenfahler Akt in öder Landschaft — und damit sind wir fertig. Wir wissen nicht, wer diese Unthat verübt hat, warum sie verübt wurde und schließlich auch nicht, warum solches gemalt wurde. A. Glisenti's „Gefangene Spione" sind in der Farbe zu loben; in der Zeichnung und Einzelcharakteristik bleibt Manches zu wünschen. Etwas derb ist's übrigens, daß der Verräther beim Ohr in die Stube gezerrt wird, wo die Zechbrüder Justiz halten. A. Grottger's altbekannte Insurgentenkämpfe, „Warschau 1863", mußten wieder an die Plätze, die sie vor beiläufig zehn Jahren ruhmvoll inne hatten; ebenso A. Schönn's „Fischmarkt" u. A. m. Eine ideale Landschaft von J. Hoffmann, hübsche Motive von Halauska und ein in der Max'schen Art gehaltenes sentimentales Genrebild von V. Brozik gehören unter den Bildern neueren Datums noch zu den erwähnenswerthen; im Uebrigen ist, wie gesagt, viel Altes und Bekanntes neben einem bedeutenden Kontingent leichter Waare, der eben die Ehre, ausgestellt zu werden, nur passirt, wenn just nichts Besseres vorhanden ist.

Krüger-Ausstellung in Hamburg. Vor Kurzem hat die rührige Kunsthandlung von L. Bock & Sohn in Hamburg, die sich schon durch die früher von ihr veranstaltete Melbye-Ausstellung den Dank der Kunstfreunde erworben, eine Leih-Ausstellung von meist in Privatbesitz befindlichen Arbeiten Eugen Krüger's veranstaltet und damit ein Gesammtbild die Thätigkeit des leider zu früh verstorbenen begabten Landschafts- und Thiermalers entrollt, welches seine Anziehungskraft auf das kunstfreundliche Publikum Hamburgs nicht verfehlte. Wir benutzen diese Gelegenheit, um die wichtigsten Daten aus dem Lebenslauf des verstorbenen Meisters nachzutragen, da die Nachricht von dessen am 8. Juli v. J. erfolgtem Tode uns nicht früher bekannt geworden war. In Altona 1832 am 26. December geboren, kam Eugen Krüger in seinem vierten Jahre nach der Insel Jersey, wohin seine Eltern übersiedelten. Der malerische Charakter des Felseneilandes förderte in dem Knaben die künstlerische Anlage, die ihm den Wunsch erweckte, sich der Kunst widmen zu dürfen. Nach langem Sträuben entschloß sich der Vater, den herangewachsenen Knaben zu einem Lithographen in Altona in die Lehre zu geben. Dort fand aber der Kunsttrieb Krüger's keine Befriedigung, so daß er mit Zustimmung seines Lehrherrn nach zwei Jahren die Lehre verließ, um auf eigene Faust sein Glück zu versuchen. Mit einer geringen Baarschaft, die ihm von befreundeter Seite zugekommen war, wandte er sich nach Wien, wo er auch glücklich in einer lithographischen Anstalt ein Unterkommen fand. Seine Freistunden zu seiner Ausbildung im Zeichnen und Malen benutzend, brachte er es mit Unterstützung seines Brodherrn so weit, daß er ein Motiv aus Jersey, in Oel ausgeführt, im österreichischen Kunstverein ausstellen konnte. Nachdem dasselbe einen Käufer gefunden und dem jungen Maler einen Erlös von 120 Gulden eingebracht, ging er auf der betretenen Bahn rasch vorwärts und fand 1852 bei seinem zwanzig Jahre älteren Landsmanne Louis Gurlitt Rath und Lehre, ohne daß er seine Stellung und seinen Verdienst in der lithographischen Anstalt aufgab Mit Gurlitt machte er 1853 einen Ausflug nach Ungarn und wandte sich dann in Gesellschaft von Adolf Schreyer, mit dem er befreundet geworden war, nach Düsseldorf, wo er eine fruchtbare künstlerische Thätigkeit entwickelte und es in seiner Specialität, der Jagdthiermalerei, bald zu Ruf und Ansehen brachte. Gegen Ende der fünfziger Jahre siedelte er nach Hamburg über. Hier erschien 1860 das von ihm in 16 musterhaft lithographirten Blättern herausgegebene Album „Wild und Wald" im Verlage von O. Meißner (s. Kunstchronik Jahrg. 1872, Sp. 9). Eine Studien- und Erholungsreise führte ihn sodann nach Jersey und von dort nach Großbritannien, ein anderes Mal durchzog er Frankreich und die Schweiz, überall Motive zu seinen zahlreichen Oelbildern und Aquarellen sammelnd. Die Kriegsereignisse von 1870 lockten ihn nach Frankreich und waren Veranlassung zur Herausgabe des bei Seitz in Wandsbeck erschienenen „Kriegsalbum", einer Sammlung chromolithographischer Skizzen der interessantesten Schlachtfelder und durch die Kriegsgeschichte merkwürdig gewordener Gegenden. Im Jahre 1873 ging er über Wien nach Italien und kehrte von dort über Südfrankreich nach Hamburg zurück. Von den Früchten dieser Reise ist eine kleine Auswahl in dem 1874 bei Wagner in Berlin in Farbendruck erschienenen Album „Malerische Reiseziele" niedergelegt. Die Fortführung dieses Unternehmens hinderte ihn sein inzwischen immer mehr Besorgniß erregender Gesundheitszustand. Ein Versuch, den sinkenden Kräften durch einen Aufenthalt in Sicilien aufzuhelfen, schlug fehl, und schwer krank kehrte der rastlos schaffende Künstler im Mai 1876 nach Hamburg zurück, um seine letzten Tage in Düsternbrok bei Kiel zuzubringen, wo er wenige Wochen später sein Leben beschloß.

Kunstgeschichtliches.

Die Ausgrabungen in Olympia. Der letzte bis zum 1. März reichende Wochenbericht hat die Absendung eines Telegrammes vom 27. Februar gemeldet, welches, weil verspätet eingegangen, bisher nicht veröffentlicht werden konnte. Dasselbe lautet: Gestern große weibliche Statue ohne Kopf und Kentaurentorso, West; Pferdeleib nebst Kopf, Ost. Ferner bringt der Bericht eine Korrektur zu dem im Bericht XIII mitgetheilten Telegramme vom 2. März, welches verstümmelt angekommen und irrthümlich ergänzt worden ist. Die richtige Fassung ist: West, schönster Kopf, jugendlich männlich und Kentaur Weib raubend, nicht vollständig; Ost, Pferdeköpfe. Endlich enthält ein in Pyrgos aufgegebenes Telegramm vom 8. März folgende neueste Fundnachrichten. Unter Andern schöner weiblicher Kopf, liegendes Weib, West; behelmter Kopf, beschädigt, Ost. Viel Regen. Die zwei ersten im Telegramme vom 27. Februar erwähnten Stücke sind 20 Meter westlich von der Westecke des Tempels nebeneinander gefunden worden. Der weiblichen nach rechts hin gewandten Gestalt, welche mit dem rechten Bein kniet, während das linke Knie hoch gerichtet ist — also ein schon

mehrfach vorgekommenes Motiv, z. B. bei den beiden Wagenlenkern und dem Mädchen des Ostgiebels — fehlen Kopf und Arme. Die Gestalt ist mit dem lang herabwallenden einfachen Chiton mit Ueberschlag bekleidet und trägt Sandalen. Ihre treffliche Gewandbehandlung wird besonders hervorgehoben. Die über 1,50 Meter hohe und 1 Meter breite Figur war ein Theil einer etwas getrennter gestellten Kentaurengruppe, die in der nördlichen Giebelhälfte gestanden hat, der Mitte wohl etwas näher als der Ecke. Der Kentaurentorso besteht aus der vorderen Hälfte des Pferdeleibes, an dem auch der Ansatz des Menschenleibes bis über den Nabel erhalten ist. Der Kentaur ist vorn niedergestürzt, die fehlenden Beine waren vorgestreckt wie bei analog gestürzten Pferden; im scharfen Winkel stand der hintere Theil des Leibes empor. Aus dieser Haltung ergiebt sich, daß das Werk als das werthvolle Gegenstück zu der im Berichte XII genauer beschriebenen Gruppe aus der Südhälfte aufzufassen ist. Nördlicher noch als diese beiden Stücke wurde dann am 28. Februar eine Gruppe gehoben: ein Weib in den Armen eines Kentauren. Vom Weibe fehlten der Kopf, die Arme und der untere Theil von den Knieen an, vom Kentauren sind beide Arme, die rechte Schulter, ein Stück des Pferdeleibes sowie das rechte Bein erhalten. Mit diesem umklammert er die Gestalt von hinten (ähnlich wie auf einer Parthenonmetope), während sein rechter Arm sie von hinten um den Leib faßte und der linke ihre entblößte Brust berührte. Mit beiden Händen sucht sie die Hände des frechen Wilden zu entfernen, wobei ihr Oberkörper ganz frontal herumgewendet wird. Was diesem Funde die Krone aufsetzt, ist die glückliche Ermittelung, daß der schöne, weibliche Idealkopf — schon am 11. December gefunden und in den Berichten IX und X besprochen — genau an den geneigten Hals der weiblichen Figur anpaßt. Seitwärts geneigt nimmt nun der Kopf an dem ganzen angstvollen Bestreben des Körpers, sich zu retten, Theil. Wie sehr die ganze Gestalt durch diesen Abschluß gehoben wird, und der edle Gesichtsausdruck eine ganz neue Wirkung empfängt, entzieht sich der flüchtigen Beschreibung. Bei der Größe der Gruppe und bei der großartigen Auffassung der weiblichen Gestalt kann es keinem Zweifel unterliegen, daß wir hierrit ein Hauptstück des Giebels, nämlich den Kentauren Eurytion, das Weib des Peirithoos, die Hippodameia raubend, gewonnen haben. Diese Darstellung befand sich nach Pausanias nahe der Mitte; nur dahin paßt die gefundene Gruppe. In dem Torso mit Kopf, welcher beide Arme erhoben hat (siehe Bericht XII), darf ebenfalls ein Stück der Mittelgruppe vermuthet werden, nämlich der Theseus, der mit dem Beile die Kentauren abwehrt. Ob der wunderschöne Kopf, der 20 Meter vor der Mitte des Tempels fast unversehrt gefunden ist, ebenfalls in die Mittelgruppe gehört hat, ist fraglich, aber wahrscheinlich. Da seine rechte Seite vom Ohr an nach hinten nur angelegt ist, so war er sicher nach Norden gewandt. Höchst wahrscheinlich ist es der Kopf des Peirithoos selber, der seinem nach jener Richtung entführten Weibe nachblickte. Es ist ein volles Antlitz mit etwas länglichen Augen und sehr starken Lidern; die vollen Lippen sind leise geöffnet. Die Stirn- und Nasenlinie ist nur wenig bewegt; die etwas gerunzelte Stirn giebt dem Kopf eine Spur von Pathos. Die Haarlöckchen sind ganz in der Weise der Bronzetechnik behandelt. Man kam eben von dieser lange geübten Technik her und nahm unwillkürlich manche Reminiscenz herüber. Zu dem vielversprechenden Telegramme vom 8. März kann erst mit dem nächsten Berichte eine genauere Beschreibung gegeben werden. Vor der Ostseite sind noch einige nicht unwichtige Ergänzungen zu älteren Funden erlangt worden. So hat sich das im Bericht XIII erwähnte linke, stark gekrümmte Bein mit der schönen Jünglingsgestalt, welche schon am 9. bis 10. Januar (siehe Bericht XI) zu Tage gekommen ist, genau vereinigen lassen. Diese nackte Gestalt, völlig im Profil gehalten, ruhte wieder auf dem rechten Knie, während das linke erhoben war. Ihr Platz war höchst wahrscheinlich vor dem Viergespann der Südseite, und daher darf man sie vielleicht als Killas, den Wagenlenker des Pelops, bezeichnen. Von der Sterope hat sich ein weiteres Gewandstück vorgefunden. Ferner sind beide Quadrigen durch werthvolle, gut zusammenpassende Fragmente vervollständigt worden. Dabei hat sich herausgestellt, daß jederseits drei Rosse in Hochrelief gebildet waren und nur je das vierte frei abgelöst davor stand. Da auch schon mehrere (4) Köpfe und zahlreiche Hufe gefunden sind, darunter drei Hufpaare an der Plinthe noch haftend, so läßt sich jetzt sicher erkennen, daß alle Rosse sehr ruhig standen. Eine Menge Bohrlöcher an den Köpfen spricht für den Zusatz von Bronzegeschirren. Außer den überall auftauchenden Bronzestücken, rohen Vierfüßlern u. dgl., sind zwei Bronzefunde gemacht worden, die eine Erwähnung verdienen. Erstlich ein sehr schöner und großer Pfauenkopf mit Hals, der anscheinend an einem Geräthe angebracht war, und zweitens ein in festem Erzgusse hergestellter Kalbskopf mit Brust in natürlicher Größe (0,36 Meter und 0,22 breit). Trotz des fortdauernd üblen Wetters, welches viele Stockungen hervorrief, sind doch die Arbeiten auf allen Punkten so rüstig fortgeschritten, daß weiteren Fundnachrichten mit Sicherheit entgegengesehen werden kann. — Nachschrift. Eine ist schon während des Druckes eingegangen: sie liegt in einem Telegramm aus Pyrgos vom 12. ds. vor: West, unter Anderen schöner Frauenkopf und kolossaler Jünglingskopf, wohl ein Gott, großartiger Fund. (D. Reichsanz.)

Vermischte Nachrichten.

B. Stuttgart. Der Neubau unserer Kunstschule erregt neuerdings wieder lebhafteres Interesse, indem es gelungen ist, einen sehr günstigen Platz zu ermitteln, der den nahen Anschluß an das bestehende Gebäude für die künstlerischen Sammlungen, welches bekanntlich auch vergrößert werden soll, gestattet und die Verlegung in die jüngst von uns erwähnte Gegend am Ende der Stadt überflüssig macht. Den Bemühungen des Oberbauraths von Leins, der so viele hervorragende Bauwerke hier geschaffen, ist es zu danken, durch genaue Ausmessungen und gründliche Erwägungen diese Stelle ausfindig zu machen, und wenn auch noch nicht alle Ansichten darüber geeinigt sind, so dürfte dieselbe doch bald zur endgiltigen Annahme gelangen und den berechtigten Anforderungen vollauf genügen. Die Frage liegt gegenwärtig der Regierung vor und wird hoffentlich bald zur Erledigung kommen, so daß mit der Ausführung der Bauarbeiten möglichst rasch begonnen werden kann.

R. **Schaumann's „Volksfest zu Cannstadt".** Der württembergische Künstler Heinr. Schaumann vollendete jüngst ein sehr umfang- und figurenreiches Bild, das die Vorführung der Preisthiere vor dem Könige auf dem landwirthschaftlichen Volksfest zum Gegenstande hat und auf einer Leinwand von 14½ zu 7½ Fuß mehr als 250 Personen zeigt. Das Werk zeugt von scharfer Auffassung, großer Treue der Kostüme und Lebendigkeit der Darstellung.

S. **Der Bau des großherzoglichen Museums in Schwerin** ist jetzt in Angriff genommen. Dasselbe wird sich am „Alten Garten", unmittelbar hinter dem Denkmal des Großherzogs Paul Friedrich erheben, welch letzteres dadurch einen passenden architektonischen Hintergrund erhalten und so erst zum vollen Ausdruck gelangen wird. Die obere Leitung des Museumsbaues hat der Hofbaurath Willebrand übernommen, während die specielle Bauausführung dem Landbaumeister Voß übertragen ist. Der Bau wird etatmäßig in fünf Jahren vollendet werden. Außer den in dem bisherigen Galeriegebäude in der Alexandrinenstraße vorhandenen Skulpturen, Gypsabgüssen, Gemälden, Kupferstichen und Handzeichnungen wird auch die großherzogliche Alterthumssammlung in der Amtsstraße in dem neuen Museum untergebracht werden.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** In der Sitzung vom 12. März legte der Vorsitzende Herr Schöne an neuen Erscheinungen vor: 1) Mittheilungen des deutschen archäologischen Instituts in Athen I, 4; 2) R. Kekulé, die Entstehung der Götterideale in der griechischen Kunst; 3) Schönfeld, Ovid's Metamorphosen in ihrem Verhältniß zur antiken Kunst; 4) F. Hettner, De Jove Dolicheno. Demnächst erläuterte Herr Fränkel drei der in Olympia kürzlich gefundenen Inschriften, deren jede ein besonderes Interesse darbietet. Die erste ist die von der Siegerstatue des Kallias, Didymias' Sohn, die Pausanias VI, 6 erwähnt und V, 9, 3 auf einen in der Ol. 77 errungenen Sieg bezieht, denselben, welchen etwa 30 Jahre später Kallias in einem für seine Siege auf die Akropolis gestifteten Steine (C. I. Att. 419)

mitrühmt. Der Künstler der olympischen Statue war Mikon, der als Maler so berühmte Genosse des Polygnot. Da das Alphabet der Inschrift ionisch ist, und auf einer andern Inschrift des Mikon ebenfalls ionische Buchstaben vorkommen, so war er nach Ansicht des Vortragenden von Geburt Jonier und in Athen nur angesiedelt. — Die zweite Inschrift rührt von dem ehernen Stiere her, den Philesios gefertigt und die Eretrier geweiht hatten (Paus. V, 27, 9). Aus dem Anfange des 5. Jahrh. stammend, giebt sie die erste Probe alter Schrift in Eretria; in der Künstlerschrift verwendet sie das Imperfektum. — Die dritte Inschrift ist die auf den berühmten Gorgias bezügliche, gestiftet von seiner Schwester Enkel Eumolpos, der sich selbst als Rhetor und Schüler des Gorgias bezeichnet aus dem Anfange des 4. Jahrhunderts. Da er uns in sehr prosaischen Versen zunächst ausführlich von seiner eigenen Person unterhält, so ist der Verdacht nicht abzuweisen, daß er nicht blos Gorgias feiere, sondern auch für sich Reklame machen wollte. Interessant ist die Anspielung auf die oft erwähnte vergoldete Statue des Gorgias in Delphi, über welche die Angaben der Alten schwanken, indem sie theils als von Gorgias selbst, theils von Anderen ihm gesetzt ausgeben. Unsere Inschrift erweist die erstere Nachricht als die richtige; sie nimmt Gorgias gegen den Vorwurf der Eitelkeit in Schutz, der wegen dieser Stiftung gegen ihn erhoben worden war. Herr Adler gab unter Vorlage von Zeichnungen weiteren Bericht über den erfreulichen Fortgang der Ausgrabungen von Olympia. Herr Schubring kam auf die Inschrift zurück, welche am Fuße der Nike des Päonios eingegraben war. Der Vortragende zeigte, daß unter den Feinden, aus deren Beute das Kunstwerk gestiftet wurde, nicht die Akarnanen zu verstehen seien, sondern die Spartaner, in deren unberührtes Land die Messenier in den Jahren 425—421 fortwährend Plünderungszüge von Pylos aus unternahmen. In diesen Jahren arbeitete Päonios die Nike, nachdem er vorher, etwa 430—425, den Firstschmuck des Zeustempels, bestehend in einer vergoldeten Nike und zwei vergoldeten Kesseln, geschaffen hatte, eine Ausführung, die ihm in Folge seines Sieges bei der ausgeschriebenen Konkurrenz von den Eleern übertragen war. Die Giebelfelder des Tempels entstanden hingegen zur Zeit der Anwesenheit des Phidias 438—432. Die Metopen schrieb der Vortragende einer früheren Zeit, etwa der Zeit um 480 zu, da überhaupt der ganze Tempel langsam, etwa in dem Jahrhundert von 550—450 entstanden sei. Die ionischen Buchstaben der Inschrift sind nicht auffallend, da Päonios, nach der unzweifelhaften Ansicht Kirchhoff's, aus der von dem kleinasiatischen Jonien ausgegangenen Kolonie Mende am Hebros in Thracien gebürtig war. Herr Robert besprach die im 3. Heft der Mittheil. des Athenischen Instituts enthaltenen Artikel von L. Julius über den Südflügel der Propyläen und das Alter des Niketempels. Der Beweisführung Jenes im Wesentlichen beistimmend, warf der Vortragende noch die Frage auf, ob nicht nach dem ursprünglichen Bauplan der Propyläen neben andern nicht zur Ausführung gekommenen Projekten auch eine theilweise Abtragung der Terrasse der Artemis Brauronia beabsichtigt war. Zum Schlusse legte er die farbige Nachbildung eines pompejanischen auf die Dädalus-Sage bezüglichen Gemäldes vor, die zur Veröffentlichung in der Archäologischen Zeitung bestimmt ist. Herr Hans Droysen besprach eine kürzlich in Olympia gefundene Inschrift einer Sandsteinbasis, die von dem Päonischen Bunde gesetzt ist. Mit Verweisung auf Pausanias 10, 13, 1, wo der Päonenkönig Dropion des Deon Sohn genannt ist, ergänzte er den verstümmelten Anfang der Inschrift: „Dropion des Deon Sohn der Päonenkönig Ktistes" und fügte in die Reihe der sonst bekannten Päonenkönige diesen sonst unbekannten Dropion als Zeitgenossen Philipp's und Alexander's von Macedonien etwa zwischen 350 und 320 ein. Herr Hübner legte die in Lissabon soeben erschienene erste Ausgabe der merkwürdigen im südlichen Portugal gefundenen römischen Bergwerksordnung vor, über welche er am Winckelmannstage des. v. J. vorgetragen hatte. Die photographischen Facsimiles derselben berichtigen und erweitern die bisher nur aus den Papierabdrücken gewonnene Lesung der Urkunde in einem wichtigen Punkte. Herr Mommsen knüpfte daran eine kurze Erörterung der beiden Gebiete des römischen Staatsrechts, über welche die Urkunde Neues lehrt, nämlich über die rechtliche Stellung und Verwaltung der Bergwerksbezirke und über die Verdingungsart beim Betriebe der Bergwerke in der Kaiserzeit und hob hervor, wie auch in diesen Gebieten an Stelle der altrömischen Selbstverwaltung die dem egyptischen Vorbild nachgeahmte Domanialwirthschaft getreten sei.

Auktions-Kataloge.

Rudolf Meyer in Dresden. Am 7. Mai Versteigerung der Sammlung des Herrn Carl Jul. Kollmann, Kupferstiche, Radirungen, Schabkunst-Blätter, Holzschnitte etc. II. Abtheilung. Deutsche Meister älterer u. neuerer Zeit, ganze Werke, Convolute etc. (2439 Nummern).

Friedr. Müller & Co. in Amsterdam. Am 23. April Versteigerung der Bibliothek des Herrn E. T. Brüggen. Kunsthistorische, illustrirte und Costüm-Werke etc. Ein Autograph von Rubens. (2215 Nummern).

Zeitschriften.

The Academy. No. 256.
Carr, drawings by the italian masters, reproduced by the autotype process, with critical notices, von S. Colvin. — The earliest netherlandish engraving, von W. H. J. Weale. — Art sales.

Kunst und Gewerbe. No. 15.
Germanisches Museum in Nürnberg; das Kunstgewerbe in Württemberg; Errichtung einer Seidenwebeschule in Lyon.

The Portfolio. April.
The Althorp Gallery. III. Sir Joshua Reynolds. (Mit 1 Radir.) — A. Dürer; his teachers, his rivals and his followers. IV. Dürer and Andrea Mantegna, von S. Colvin. (Mit Abbild.) — Sketches in Italy. By W. Wyld, etched by A. Brunet-Debaines. (Mit Abbild.)

L'Art. No. 118.
Goya, aquafortiste, von Ch. Yriarte. (Mit Abbild.) — Charles Gounod, von A. Pougin. (Mit Abbild.) — Société de l'histoire de l'art français. Le triptyque du „buisson ardent." Nicolas Froment.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XII. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

26. April



Nr. 29.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1877.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Donnerstag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Rubens und Rembrandt.

Studien von Eugène Fromentin.

II.

Von Mecheln pilgert der Autor direkt in die Heimat von Rubens, nach Antwerpen. Die ersten Schritte lenkt er zur Kirche Unserer lieben Frau, welche die berühmten Darstellungen der Kreuzigung und Kreuzabnahme Christi enthält. Ersteres Bild, aus dem Jahre 1610, fesselt mehr die feinen Kenner des Meisters; letzteres, im Jahre 1612 entstanden, ist mehr volksbeliebt und stets von Kopisten umlagert. Beiden Bildern widmet Fromentin eingehende lichtvolle Beschreibungen, die nachgelesen zu werden verdienen; am meisten begeistert ihn auf der Kreuzabnahme die Figur Magdalena's, der schönen Sünderin, welche er den schönsten weiblichen Typen des Meisters beigesellt. In interessanter Weise wird hervorgehoben, daß der Kopf dieser Magdalena an die Züge von Isabella Brant, der ersten Gemahlin des Meisters erinnert, während das aschblonde Haar und die vollen Formen auf die eigenthümlichen Reize seiner zweiten Gattin Helene Forment hindeuten. Fromentin macht sogar die mehr als Spiel seiner malerischen Phantasie denn als Resultat kritischer Beobachtung anzusehende Bemerkung, daß sich im Herzen von Rubens „seit Beginn seiner Meisterzeit bis zum Ende seines Lebens ein hartnäckiger Frauentypus eingenistet habe, den er durch seine beiden Ehen gewissermaßen verfolgte und vervollständigte. Immer sei etwas von der Isabella und etwas von der Helene in den Frauengestalten aufzufinden, die er nach der einen oder nach der andern gemalt; in das Bild der ersten Gattin schlich sich immer eine Art von Vorahnung der zweiten, in das der zweiten eine unauslöschliche Reminiscenz an die erste ein." Etwas Wahres und Treffendes ist schon an diesem Aperçu, allein wir möchten das Thatsächliche auf natürlichem Wege erklären. Ohne Zweifel überwog bei Isabella, deren kluge, tiefdunkle Augen und die klar, fast scharf gezeichneten Züge den Eindruck geistiger Ueberlegenheit*) machen, der Reiz des Kopfes die Schönheit des Körpers, weshalb sich Rubens, wenn er seine Gattin als Modell benutzte, genöthigt sah, für den Körper der Figur dem heimatlichen Schönheitstypus jene vollen, schier fetten Formen zu entlehnen, deren Besitz nachmals Helene aufzuweisen hatte; bei dieser überwucherte dagegen der somatische Reiz sicherlich den psychischen, und so mag Rubens manchmal, um einen tieferen seelischen Ausdruck in die Züge der modellstehenden Helene zu bringen, Erinnerungen an Isabella wachgerufen haben. Nicht minder bedarf es einer Richtigstellung, wenn Fromentin nach einer dithyrambischen Analyse der Kreuzigung zu folgender Aeußerung gelangt: „Rubens ist ein Lyriker und am meisten lyrisch unter allen Malern. Man bezeichne die Raschheit seiner Phantasie, die Kraft seines Stils, seinen klangvollen fortschreitenden Rhythmus und dessen sozusagen senkrechtes Aufsteigen als Lyrik, und man wird nicht weit von der Wahrheit sein." Gewiß

*) Besonders charakteristisch erscheint uns in dieser Beziehung das schöne Doppelbildniß in der Pinakothek zu München, auf welchem sich Rubens, mit seiner ersten Gemahlin im Schatten einer Geisblattlaube sitzend, dargestellt hat.

nicht, wenn man die eben geschilderten Eigenschaften des Meisters erfaßt und festhält; daß aber deren Vereinigung eher auf eine dramatische, als auf eine lyrische Begabung hinweist, bedarf kaum gesagt zu werden. Am wenigsten bei Rubens, unter dessen Hand Alles in lebendige Bewegung und Handlung geräth, so daß man dem passiven Ausströmen einer Empfindung nach Art der Lyriker ebenso wenig begegnet wie dem beschaulichen Vortrage einer Begebenheit nach epischer Weise.

Der Autor bespricht hierauf die einzelnen Bilder, welche sich im ersten Saale des Antwerpener Museums befinden, und weiß über jedes ein treffendes Wort zu sagen; am meisten gefällt uns die von allem Autoritätsglauben freie Unverfrorenheit, mit welcher er seine Ansichten ausspricht. So bemerkt er einmal zu dem Bilde vom „Ungläubigen Thomas" (Nr. 307 des Museums) nicht mit Unrecht: „Das ein Rubens? Welcher Irrthum!", womit selbstverständlich blos die geistige Echtheit des Bildes angefochten werden soll. Dagegen spricht er mit wohlbegründeter Begeisterung von einem Bilde, das nur einer halben Berühmtheit sich erfreut, dennoch aber zu den bewunderungswürdigsten Leistungen des Meisters gehört: von der 1619 gemalten „Kommunion des h. Franciscus von Assisi." Dem Ausspruche freilich, daß in diesem Bilde Rubens sich selbst übertroffen, sich „transfigurirt" habe, möchten wir nicht beipflichten; unter seinen Heiligenbildern wären nicht wenige zu nennen, welche dieser Darstellung an Größe und Schwung der Konception, sowie an Herrlichkeit der Ausführung mindestens gleichkommen.

Höchst interessant ist das Kapitel, welches den Meister als Porträtisten behandelt und mit der scharfen Frage beginnt: „Ist Rubens ein großer, ist er auch nur ein guter Porträtist?" Wollte man die ungeheure Anzahl von Personen der verschiedensten Stände in Betracht ziehen, welche Rubens porträtirt hat, so müßte man glauben, daß er Zeit seines Lebens nichts Anderes gethan habe; um so mehr, als er ja bei seinen freien Schöpfungen sich immer an ganz bestimmte Vorbilder, an gewisse Individuen zu halten pflegte, von denen er einzelne zu Typen herausbildete. Ja, man kann behaupten, daß unter seinen Bildern diejenigen ihm am besten geriethen, deren Figuren porträtmäßig entstanden, wie beispielsweise die herrliche Darstellung des h. Georg, die gleichsam ein Votivbild der eigenen Familie des Meisters ist. Andererseits mißlangen ihm die Figuren, für welche er keine individuellen Vorbilder benutzen konnte, namentlich mythische Personen, und es ist in der That eine feine, treffende Bemerkung Fromentin's, daß auf den allegorisirenden Medici-Bildern des Louvre die Bildnisse vortrefflich sind — sein Heinrich IV. ist geradezu ein wundervolles Porträt — während die Götter Jupiter, Apoll, Mars und Merkur meistens vollkommen nichtssagend erscheinen. Dennoch stellt unser Autor in aller Gemüthsruhe die Behauptung auf: „Rubens war kein Porträtist; seine Bildnisse sind schwach, sie beruhen auf geringer Beobachtung, oberflächlicher Konstruktion und flüchtiger Aehnlichkeit. Vergleicht man ihn mit Tizian, Rembrandt, Raffael, Sebastiano del Piombo, Velazquez, van Dyck, Holbein und anderen Porträtisten verschiedener Richtungen bis herab zu Philippe de Champagne im 17. und den Bildnißmalern des 18. Jahrhunderts, so wird man inne, daß es Rubens an jener aufmerksamen, sich unterordnenden und starken Naivetät gebrach, welche das vollkommene Studium der menschlichen Physiognomie erheischt." Am schärfsten wirft Fromentin den Bildnissen von Rubens vor, daß sie nicht individuell genug sind, sondern sämmtlich eine gewisse Aehnlichkeit besitzen, welche davon herrührt, daß der Meister sie nach einem ziemlich gleichförmigen Typus bildete. Namentlich haben seine Frauen eine starke Familienähnlichkeit; „sie erscheinen als eine Verschmelzung von vier Typen: der Marie von Medici, der Infantin Isabella und seiner beiden Gattinnen", von deren gemeinsamer Herrschaft in seinen Bildern bereits die Rede war. „Seine Männer haben alle denselben chevaleresken Zug, seine Frauen alle die nämliche*) prinzessenhafte Schönheit; nirgends findet man eine Eigenthümlichkeit, die auffällt, fesselt und im Gedächtnisse haftet; nirgends eine ausgesprochene Häßlichkeit der Physiognomie, oder magere, eckige Umrisse, oder gar eine widerwärtige Absonderlichkeit." Mag dieses Urtheil in manchen Stücken auch übertrieben sein, so beruht es doch auf richtigen Grundlagen, und jedenfalls muß man unserem Autor beistimmen, wenn er zum Schlusse bemerkt: „Man denke sich Holbein mit den Bekanntschaften von Rubens, und man sieht sofort im Geiste eine neue, für den Moralisten höchst interessante, für die Social- wie für die Kunstgeschichte gleich bedeutende Galerie von Menschenbildern auftauchen, welche Rubens, offen gestanden, durch keinen einzigen Typus bereichert hat."

Einen pietätvollen Besuch stattet unser Autor

*) An dieser Stelle können wir nicht unterlassen, zu Gunsten Fromentin's die bekannte, im Wiener Belvedere befindliche Kopie von Rubens nach dem Porträt einer jungen Venetianerin von Tizian in der Dresdner Galerie (N. 229) zu citiren. Sie ist ein auffallender Beweis dafür, wie wenig Rubens seinen Stil der Individualität eines anderen Meisters, somit auch der Individualität der Natur anschmiegen mochte oder konnte; denn würde Rubens es geflissentlich darauf angelegt haben, den großen Venetianer nicht zu kopiren, sondern in sein geliebtes Vlämisch zu transponiren, — eine Annahme, zu welcher gar kein Grund vorliegt — so hätte diese „Kopie" kaum weniger tizianisch und kaum mehr „isabellen-helenenhaft," das ist: spezifisch rubensartig ausfallen können.

schließlich dem Grabe des Meisters in der Kirche des heil. Jacobus ab. Der Grabstein befindet sich vor dem Hochaltare und trägt die im antikisirenden Geschmacke der Zeit abgefaßte Inschrift: „Non sui tantum saeculi, sed et omnis aevi Apelles dici meruit.“ In der von der Wittwe des Meisters seiner Asche gewidmeten kleinen Kapelle hinter dem Chore hängt das bereits erwähnte Votivbild vom heil. Georg, welches, nach der Tradition, ausschließlich Familienporträts enthält. Da sind seine beiden Frauen neben einander*), die zweite, welche bei des Meisters Tode erst 26 Jahre zählte, nackt bis zum Gürtel; da ist seine Tochter; dann seine Nichte, welche man auf dem berühmten Bilde des sog. Chapeau de paille in London**) bewundert; sein Vater und Großvater; endlich sein jüngster Sohn in Gestalt eines Engels. Sich selbst hat Rubens als Bannerträger des heil. Georg in einer funkelnden Rüstung dargestellt; er ist „schon gealtert, abgemagert, ergraut, ziemlich kahl und verwüstet, aber noch voll stolzen inneren Feuers.“ Noch gewahrt man auf diesem, kurz vor dem Lebensende des Meisters gemalten Bilde nichts von einem Nachlassen seiner Kraft, von einem Verblassen seiner Farbenpracht; allein auch sein letztes großes Werk, das er noch mit seinem Namen zeichnete, aber nicht mehr ablieferte, die „Kreuzigung des heiligen Petrus“, ist eine seiner besten Schöpfungen. Am 30. Mai 1640 starb er im 63. Lebensjahre in noch ungebrochener künstlerischer Kraft, und sein früher Tod war, so möchte man sagen, die einzige Tücke des Glücks, welches ihm während seines glänzenden Lebenslaufes treuer geblieben, als den allermeisten Künstlern aller Zeiten und Länder.

Fromentin kann sich von Rubens' Reich und Hauptstadt nicht trennen, ohne seines berühmtesten Schülers zu gedenken, den das traurige Geschick traf, als „ein Prinz von Wales unmittelbar nach der Erledigung des Thrones zu sterben, ohne die Herrschaft angetreten zu haben.“ Der Kundige weiß sofort, daß von van Dyck die Rede ist, welcher, seiner ganz individuellen und glänzenden Begabung unbeschadet, dennoch so sehr in Rubens wurzelt, daß man wohl die Frage aufwerfen darf, was ohne diesen Meister aus ihm geworden wäre. Nicht mit Unrecht bemerkt unser Autor, daß von den Mitstrebenden: Jordaens, Crayer, Zeegers, van Tulden, Teniers, Snyders u. A. nach des Meisters Tode Niemand das erledigte Reich, sondern Jeder höchstens einen einzelnen größeren oder kleineren Bezirk zu verwalten befähigt war; aber auch van Dyck, der Begabteste unter allen, hätte nur die Kraft gehabt, sich der schönsten und größten Provinz und nicht des Ganzen zu bemächtigen. Rubens war „die Centralsonne, ohne welche die Nebengestirne niemals geleuchtet hätten, auch nicht van Dyck.“ In Antwerpen, Brüssel, überhaupt in Belgien tritt van Dyck immer in die Spuren seines Lehrers; sein „Silen“ und sein „Martyrium des heil. Petrus“ sind nichts, als „ein delikater, poetischer Jordaens“; alle seine heiligen Passionsbilder, Kreuzigungen, Grablegungen, todten Erlöser, trauernden Weiber würden nicht vorhanden sein oder ganz anders aussehen, wenn nicht Rubens „in seinen beiden Antwerpener Triptychen die vlämische Formel des Evangeliums ausgesprochen und den lokalen Typus der heil. Jungfrau, des Erlösers, Magdalena's und der Jünger ein für allemal festgestellt hätte.“ Nur ist van Dyck feiner, zarter, gefühlvoller und eleganter, als sein Meister; er hat, wie alle Söhne, einen von der Mutter stammenden weiblichen Zug, welcher sich der väterlichen Physiognomie beimengt. Van Dyck hat nichts mehr vom 16. Jahrhunderte an sich, sondern ist ganz ein Kind des verfeinerten siebzehnten, und das macht sich in physischer wie in moralischer Beziehung bemerkbar. Vermöge seiner größeren Feinheit ist van Dyck ein größerer Porträtmaler als sein Meister, und in dieser Beziehung hat er Rubens sowie die Kunst seines Vaterlandes würdig ergänzt; außerdem ist van Dyck als geistiger Vater der nachmaligen englischen Porträtisten zu betrachten. Reynolds, Lawrence, Gainsborough, ja fast alle Genre- und Landschaftsmaler der reinen englischen Schule stammen von van Dyck, also mittelbar von Rubens ab. „Daher räumt die stets gerechte Nachwelt van Dyck einen besonderen Platz zwischen den Geistern ersten und denen zweiten Ranges

*) Eine noch interessantere Nebeneinanderstellung seiner Frauen enthält ein großes allegorisches Bild, dessen Copie von Jordaens das Museum im Haag (Catalog Nr. 210, „Notice historique et descriptive des Tableaux du Musée royal de la Haye“ 1874. S. 233) unter der Bezeichnung „Venus se réfugiant dans une grotte“ bewahrt, während das Original, nach Angabe des Kataloges, sich in der Sammlung des Herrn Ruppertshoven v. Bell zu Töplitz in Croatien befand, derzeit aber, infolge Uebersiedlung des Besitzers, in Wien ist. Es war uns vergönnt, dieses trefflich erhaltene Original zu sehen, und wir citiren dasselbe als Beleg für die oben besprochene Verwendung der beiden Frauen von Rubens auf dessen Gemälden. Das Bild, welches der Haager Catalog als Illustration des Sprichwortes: „Sine Cerere et Baccho friget Venus“ ansieht, ist richtiger eine originelle Allegorie auf die vier Jahreszeiten: der Frühling, Venus, entringt sich dem alten Mütterchen Winter und empfängt die Gaben des Sommers und Herbstes. Helene als Venus ist vollständig nackt, und ihr voller, jugendlich frischer Körper zeigt noch nicht die Spuren der Mütterlichkeit wie das berühmte Portrait im Wiener Belvedere; Isabella als Pomona dagegen ist bekleidet, so daß man nur den geistreichen Kopf und die mehr durch Formschönheit als durch Fülle sich auszeichnende Büste gewahrt.

**) Ein guter Holzschnitt nach der meisterhaften Radirung dieses Porträts durch den trefflichen Pariser Aquafortisten Rajon findet sich im XII. Bande der „Zeitschr. f. bild. Kunst“ (1877) auf S. 181.

ein; genauer ist seine Stelle in der Rangliste der großen Männer nicht zu bestimmen. Nach seinem Tode scheint er, wie bei Lebzeiten, das Privilegium bewahrt zu haben, den Thronsitzen nahe zu sein und in ihrer Nähe sich stattlich auszunehmen. Dennoch aber wäre die Erscheinung van Dyck's nicht zu erklären ohne jene Sonne, welche ihn mit so schimmernden, farbigen Reflexen überglänzte. Wüßte man nicht, daß van Dyck ein Sohn von Rubens sei, und könnte man ihn nicht so benennen, so würde das Geheimniß seiner künstlerischen Geburt die Kunstgeschichte gewaltig beschäftigen, und sie würde ihn, in historischer Beziehung, bezeichnen müssen: Unbekannter Meister!"

Oskar Berggruen.

Nekrolog.

Karl Mayer †. Unter den Männern, welche im Laufe des vorigen Jahres der Wiener Kunstwelt durch den Tod entrissen wurden, war Karl Mayer wohl einer der weniger gekannten und besprochenen, obgleich er, durch Können und Wissen gleich ausgezeichnet, persönliche Liebenswürdigkeit und eine echte Künstlernatur in sich vereinigte. Er hatte die Reklame, welche gegenwärtig für den Werth von Künstlern und Kunstleistungen in gewissen Kreisen häufig allein als maßgebend gilt, für sich nie in Anspruch genommen, er lebte und schaffte in stiller Zurückgezogenheit, jedoch mit aufrichtiger Kunstbegeisterung; und wenn auch sein Ruhm nicht weit durch die Welt klang, so hingen doch jene, die ihm nahe standen, mit solcher Liebe und Verehrung an ihm, daß sie seinen Verlust nachhaltig auf das schmerzlichste empfinden. Ueber Karl Mayer's Lebensgang läßt sich nicht viel erzählen; er hatte keine bedeutenden Kämpfe durchzumachen, seine Kunstleistungen verschafften ihm stets die Mittel für seine bescheidenen Ansprüche, bis er, im Hafen der akademischen Professorswürde angelangt, gegen die Wechselfälle des Lebens einen sicheren Schutz fand.

Karl Mayer erblickte das Licht der Welt am 18. Januar 1810 zu Wien in der damaligen Vorstadt Erdberg als der Sohn eines, nach dem Wiener Sprachgebrauche sogenannten „kleinen Beamten", welcher eben nicht besonders mit irdischen Gütern gesegnet war und schon starb, als Karl noch im zartesten Knabenalter stand. Seine Mutter mußte nach ihres Mannes Tode ihr und ihrer Kinder Leben mit einer kargen Pension fristen, doch genoß sie auch eine Unterstützung von dem Bruder ihres Gatten, welcher, unverheirathet, Rechnungsrath einer Hofbuchhaltung war und sich der Verwaisten väterlich annahm. Nach dem Wunsche seines Onkels sollte Karl ebenfalls Beamter werden; doch während sich der Knabe noch in der Volksschule befand, offenbarte sich in ihm schon ein so auffallendes künstlerisches Talent, daß der Oheim selbst nach einigem Widerstreben dem begabten Neffen seine Einwilligung zum Betreten der Künstlerlaufbahn nicht lange vorenthielt. Er besuchte nun die Akademie unter Professor Gselhofer und pflegte nebenbei das Naturstudium im figürlichen wie im landschaftlichen Fache mit großem Eifer. Im Laufe seiner fortschreitenden Entwickelung machte Karl Mayer alljährlich Studienreisen nach Oberösterreich, Salzburg, Tirol, Oberitalien, an den Rhein u. s. w. und brachte behufs seiner Ausbildung auch einige Zeit in München zu (1834), wo damals unter der Aegide König Ludwig's I. Künstler und Kunstjünger aus aller Herren Länder sich zusammenfanden.

Mit besonderer Vorliebe durchforschte Karl Mayer auch die näheren und ferneren Umgebungen Wiens; er wußte mit wahrem Künstlerauge die in den verschiedensten Regionen befindlichen malerischen Naturschönheiten aufzufinden und war stets gern bereit, über diese seine Entdeckungen die genaueste Auskunft zu ertheilen.

Während seiner akademischen Studienjahre verkehrte er häufig im Hause des damaligen Kustos am k. k. Belvedere, Karl Ruß, welches ein Sammelplatz von jungen Künstlern und Musikern war; dort lernte er auch kurz vor dessen zu frühem Tode Franz Schubert kennen, dessen unsterbliche Lieder er trefflich vorzutragen wußte. Ueberhaupt war Karl Mayer ein begeisterter Verehrer gediegener, besonders deutscher Musik, und er klagte später in seinen Briefen aus Rom vielfach, wie schmerzlich er dort die deutsche Musik entbehre und wie widerlich ihm das fadendünne Geplärre der Kastraten in den Ohren klinge. Seinen Aufenthalt in München und die sommerlichen Ausflüge abgerechnet, lebte Karl Mayer zu Wien in geräuschloser Thätigkeit, bis er für ein Gemälde, „Prometheus weist die ihm durch Merkur überbrachte Pandora zurück", mit dem großen Preise ausgezeichnet wurde und das Künstlerstipendium erhielt, um als k. k. Pensionär nach Italien gehen zu können.

Im Jahre 1842 trat er die Reise nach Rom an und traf daselbst am 14. Nov. ein. Da er allein und der italienischen Sprache nicht mächtig war, hatte er auf seiner Römerfahrt, welche man zu jener Zeit allerdings noch nicht im mehr oder minder bequemen Eisenbahncoupé zurücklegen konnte, mit allerlei Widerwärtigkeiten zu kämpfen; auch vermochte er sich nur erst nach geraumer Zeit allmählich mit dem römischen Leben zu befreunden; zuletzt wurde er jedoch dort so heimisch, daß er sich nur schwer von Rom trennte, und ihm nur die Sehnsucht nach seinen Freunden in Wien und schließlich die politischen Verhältnisse nach 1848 den Abschied von Italien erleichterten. Während seines mehrjährigen Aufenthaltes in Rom machte er wiederholte Ausflüge in die Campagna, die Abruzzen, nach Neapel und war auch ein gern gesehener Gast in dem Sommeraufenthalte des damaligen österreichischen Gesandten Grafen von Lützow in Albano. Höchst interessante Aufschlüsse über Karl Mayer's Leben und Streben in Italien geben dessen an seine Wiener Freunde gerichteten Briefe, welche überdies einen erfreulichen Einblick in sein reiches Geistesleben und sein für alles Schöne und Edle empfängliches Gemüth gewähren.

Wenn die Früchte von Karl Mayer's Aufenthalt in Italien in keinem größeren Werke zu Tage traten, so mag wohl die Ursache darin liegen, daß seine Stärke weniger die Technik, als ein unerschöpflicher Reichthum an Ideen war. Von der großartigen Natur und den nicht minder erhabenen Kunstschöpfungen der ewigen Roma mächtig angezogen, vermochte er nie, sich zu konzentriren und schied nach einem mehrjährigen Aufenthalte aus Rom, ohne auch nur ein einziges größeres Bild vollendet zu haben; dagegen füllten sich seine Mappen mit einer Unzahl von Studien und Entwürfen, mit denen er wohl auch häufig bekannte und befreundete Künstler versorgte, welche nicht ermangelten, dieselben für

sich zu verwerthen. Unter den österreichischen Künstlern, welche gleichzeitig mit ihm in Rom domicilirten, war er besonders mit Stohl eng befreundet; übrigens war er allen Kunstgenossen, die sich ihm näherten, ein aufrichtiger, uneigennütziger Kollege.

Seit seiner Rückkehr aus Italien lebte Karl Mayer im innigem Verkehr mit einer ihm schon seit seiner Jugendzeit eng befreundeten Familie; er selbst blieb unvermählt, und von seinen zwei Schwestern überlebte ihn eine, welche sich jetzt im Elisabethinerkloster zu Graz befindet.

Im Jahre 1851 wurde er als Professor der Historienmalerei an die k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien berufen und wirkte in diesem Berufe mit Eifer und ganzer Hingebung. In dieser Zeit arbeitete er nebst Führich, Engerth, Dobyaschofsky u. A. an den Fresken der Altlerchenfelder Pfarrkirche (rechte Seite) sowie an Miniaturen für das Missale, welches der Kaiser von Oesterreich dem Papste Pius IX. widmete. Nebst diesen Arbeiten entstanden noch manche Bildnisse, historische und landschaftliche Bilder, welche jedoch nie in die Oeffentlichkeit kamen. Das bekannte, im k. k. Belvedere befindliche Gemälde, „Die Gründung von Gastein", stammt aus der Zeit, bevor Karl Mayer seine italienische Reise angetreten hatte.

Im Jahre 1860 wurden dem Künstler in Anerkennung seines verdienstlichen Wirkens der Franz Josef-Orden und der päpstliche Gregor-Orden verliehen. Nachdem er im Jahre 1873 schwer erkrankt und seinem Berufe längere Zeit hindurch entzogen worden war, trat er 1875 in Pension, erhielt jedoch in Berücksichtigung seiner Verdienste die vollen Bezüge. Leider genoß er nicht mehr lange seine wohlverdiente Muße; ein schweres Leiden, dem schon in früheren Jahren bisweilen Mahnungen vorangegangen waren, führte am 8. Juni 1876 seinen Tod herbei, und mit dem 66jährigen Künstler schied aus der Welt ein bedeutendes Talent, ein reich gebildeter Geist, ein edler, aufopfernder Freund, überhaupt eine jener wohlthuenden Naturen, wie sie uns im Leben nur selten begegnen. L. H.

Kunstgeschichtliches.

Die Schliemann'schen Ausgrabungen in Mykenä. Das von uns der Kölnischen Zeitung entnommene Schreiben aus Athen, welches das Urtheil eines Sachkenners über die neuesten Ausgrabungen in Mykenä enthielt, hat, wie zu erwarten war, Herrn Schliemann's Beifall nicht gefunden. Was Herr Schliemann auf dasselbe zu erwiedern hat, ist in nachstehendem Briefe niedergelegt, den wir der Oeffentlichkeit übergeben, ohne damit den in ihm ausgesprochenen Ansichten beizutreten.

Athen, 4. März 1877.

Der mir von Ihnen gesandte Artikel über Mykenä in der Kölnischen Zeitung ist von einem meiner hochgeschätztesten Freunde geschrieben, der zur Zeit, als er ihn aufsetzte, erst wenig von den Schätzen gesehen hatte. Als er mich vor acht Tagen besuchte und eine Stunde lang die Photographien der Goldsachen betrachtet hatte, wies er auf einen der am meisten vorkommenden goldenen Becher hin und sagte: diese Form ist erst aus den Terrakottabechern entstanden und daher aus späterer Zeit, wahrscheinlich erst aus dem 13. Jahrhundert n. Chr. Ich bewies ihm darauf aus meinem Atlas der trojanischen Alterthümer, daß ganz genau derselbe Becher, welcher Tafel 105, Nr. 2311 abgebildet ist, schon in der ältesten der vier vorhistorischen Städte, in Hissarlik, vorkommt und dort in 14—16 Meter Tiefe gefunden wird; ich bewies ihm ferner, daß sich diese Form von Bechern von Terrakotta in Mykenä und Tiryns weit über 1000 Jahre lang, nur mit einiger Modifikation in der Farbe, aber nicht in der Gestalt, erhalten hat, denn in den fünf königlichen Gräbern sind sie hellgrün mit einer Ornamentation von schwarzen Spiralen, außerhalb der Gräber, in den tiefsten Schuttschichten und so auch in Tiryns, sind sie einfach hell grün, in höheren Schichten glänzend roth und in den höchsten, der Eroberung beider Städte unmittelbar vorhergehenden Schuttlagern sind sie hellgelb oder weiß, und die Masse der von letzterer Farbe vorkommenden ist so kolossal, daß ich zum Spaß zwei Wochen lang die Füße solcher Becher auf einen Haufen werfen ließ und mehrere Tausende davon zusammen brachte. Aber keiner dieser Becher kann jünger sein als 468 v. Chr. Ebenso spaßhaft wie über die Becher klingt meines hochverehrten Freundes Bemerkung über die von Pausanias nach der Tradition besprochenen und von mir aufgefundenen fünf großen Königsgräber, die er für Vorrathskammern erklärt, denn Niemand kennt besser als er die sechs kolossalen, palastähnlichen unterirdischen Vorrathskammern von Mykenä, wovon die von mir aufgegrabenen sowie die dem Atreus zugeschriebenen noch fast unversehrt sind und durch ihre Großartigkeit Jedermann in Erstaunen setzen. Wie ist es nur möglich, blos die Vermuthung auszusprechen, daß die Atriden im Angesicht solcher Prachtgebäude den imposantesten Platz der ganzen Akropolis dazu benutzt hätten, sich 20 und 25 Fuß tiefe, ungeheure viereckige Gruben in den Felsen auszuschneiden, um Vorräthe darin aufzubewahren, und noch dazu, zu Ehren dieser Vorrathskammern, einen 555 Fuß im Umfang habenden doppelten parallelen Kreis von großen behauenen Steinplatten um dieselben herum errichtet hätten, ja, um nur zu verhüten, daß dieser Kreis irgendwo ungleich wäre, auf der niedrigeren Seite der Akropolis eine 12—14 Fuß hohe kyklopische Mauer eigens zur Unterstützung des Plattenkreises gebaut hätten? Ganz ebenso spaßhaft wie alles Uebrige klingt auch meines hochverehrten Freundes Bemerkung, daß jene Vorrathskammern in sehr später Zeit dazu benutzt worden sein mögen, um die unverbrannten Körper fürstlicher Personen darin beizusetzen. Die Einrichtung der Gräber und der Befund der darin enthaltenen Körper und Schätze ist im Beisein vieler vom hiesigen Ministerium zur Zeit der Ausgrabung nach Mykenä geschickten Beamten, in ununterbrochener Gegenwart des Professors der Archäologie Phendikles von der Universität Athen, in Anwesenheit Hunderter von Menschen von Argos und Nauplia officiell konstatirt, und zu verschiedenen Malen habe ich meinen hochverehrten Freund dringend aufgefordert, sich darüber beim Minister oder beim Generaldirektor der Alterthümer, Herrn Eustratiades, oder beim Professor Phendikles zu erkundigen, um meine ihm gemachten haarkleinen Mittheilungen bestätigt zu hören; aber aus Gründen, die nur ihm bekannt sind, thut er es nicht. Da nun seine irrigen Angaben nothwendiger Weise falsche Ansichten verbreiten müssen, so sehe ich mich genöthigt, Ihnen hier zu wiederholen, was ich über die Bestattungsweise an die Times berichtete: Am Boden aller Gräber war an allen vier Seiten eine kleine, 3—4 Fuß hohe, 2 Fuß breite kyklopische Mauer, und darüber hin waren große Stücke Schist gelegt und durch Lehm verbunden, so daß eine schräge, 5—6 Fuß hohe und bis 4 Fuß von den Felswänden in's Grab hervorstehende Mauer entstand. Dann wurde der Boden der Gräber mit einer Schicht Kieselsteine bedeckt, die keinen anderen Zweck haben konnten, als etwas Luftzug zu verschaffen. Auf diesen Kieselsteinen wurde in drei Gräbern drei, in einem Grabe fünf und in einem anderen nur ein kleiner Scheiterhaufen errichtet, und auf jeden derselben wurde gleichzeitig ein mit goldenen Schmucksachen buchstäblich überladener Körper gelegt; neben allen Leichen wurden außerdem eine Menge goldener und silberner Becher und Vasen, Gefäße aus Alabaster, eine Masse bronzener Schwerter mit goldenen Griffen und hölzernen, mit langen Reihen goldener und intaglio verzierter Knöpfe besetzten Scheiden, bronzener Lanzen, Pfeile von Stein u. s. w. niedergelegt, und die Zwischenräume neben den Wänden wurden mit großen bronzenen Kasserolen, Kesseln u. s. w., von welchen letztern das vierte Grab z. B. 43 enthielt, ausgefüllt. Darauf wurden die Scheiterhaufen angezündet; es wurde aber durchaus nicht beabsichtigt, die Körper ganz zu verbrennen, denn von keinem wurden die Knochen, von

einigen nicht einmal das Fleisch des mit der goldenen Maske bedeckten Gesichts verbrannt. Das Feuer war noch nicht ausgebrannt, so wurde das Ganze abermals mit einer Schicht Kieselsteine und diese mit Erde bedeckt. Von diesen verschiedenen Leichenfeuern am Grunde aller Gräber zeugte nicht nur die Masse von Holzasche auf und neben den Körpern, die braun gebrannten Kieselsteine unter und neben denselben, die Massen halbverbrannten Holzes, die deutlichen Zeichen des Feuers sowohl an den Mauern wie an den Felswänden und die bronzenen Feuerharken, sondern auch die deutlichsten Merkmale des Feuers an all' und jedem in den Gräbern gefundenen Gegenstande, und im Namen der heiligen Wahrheit fordere ich meinen hochverehrten Freund auf, mir zu sagen, ob er unter den in meinen Photographien dargestellten Tausenden von Juwelen irgend einen Gegenstand gesehen hat, der nicht die deutlichsten Spuren des Feuers zeige. Daß alle 15 Personen gleichzeitig verbrannt und bestattet sind, das schließe ich, und mit mir gewiß jeder Unbefangene, aus der Unmöglichkeit, anzunehmen, daß fürstliche Personen von unermeßlichem Reichthum in verschiedenen Zeitabschnitten am Grunde dieser tiefen Gräber verbrannt sein könnten. Alles zeugt dafür, daß alle 15 Personen plötzlich getödtet und bestattet sind, und daß dies zu einer Zeit geschehen ist, als man, wie es (siehe Ilias VI, 414—418) Achilles mit seinem von ihm getödteten Feinde Eetion machte, seine Feinde zwar ermordete, aber mit großen Ehren mit ihren Kostbarkeiten und mit dem, was ihnen sonst im Leben lieb und theuer war, verbrannte und bestattete.

Sehr scherzhaft klingt ferner meines hochverehrten Freundes Bemerkung, daß mein trojanischer Schatz verschwunden ist, daß derselbe von vielen als türkisch oder byzantinisch angesehen und man nie darüber in's Klare gekommen ist, welcher Epoche er angehört. Ich antworte darauf, daß der trojanische Schatz gut zu Wege ist und ihn grüßen läßt, daß ich denselben gegen eine kleine Vergütung hier in der Nationalbank aufbewahren lasse, weil es mir bei meinen vielen Reisen unmöglich ist, Sachen von so riesigem Werthe in meinem Hause zu haben, daß meine übrige trojanische Sammlung in meinem Gartenhause steht, daß ich bei meinen übermenschlichen Arbeiten noch nicht die Zeit gefunden habe, sie wieder auszupacken, daß aber sowohl der Schatz wie die Sammlung in diesem Sommer ausgestellt werden. Ueber das Alter des Schatzes hier zu sprechen, ist unnöthig, denn von Hunderten der größten Sachkenner der Welt ist er untersucht und besprochen, und jeder derselben hat ihn ohne Bedenken für vorhellenisch erklärt. Mein hochverehrter Freund scheint in seinen eigenen Ausgrabungen noch niemals Schätze gefunden zu haben, denn sonst würde er wissen, daß die goldenen Gefäße ihre Chronologie in ihrer Patina tragen und zeigen, welche letztere durch die Jahrtausende erzeugt wird, aber von keiner Menschenhand nachgeahmt werden kann.

H. Schliemann.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. Stuttgart. In der königl. Kunstschule waren am Schlusse des Wintersemesters die Arbeiten der Schüler dieser Anstalt ausgestellt, die diesmal besonderes Interesse beanspruchten, da namentlich die Erzeugnisse der Bildhauerklasse eine große Fülle und Mannigfaltigkeit zeigten. Unter den 29 plastischen Arbeiten, theils Büsten und Reliefs nach der Natur (Porträts und Akte), theils Kopien nach der Antike und theils Kompositionen, ein Wiedersehen darstellend, befanden sich mehrere, die eine ebenso frische und lebendige Auffassung, wie eine verständnißvolle und geschickte Behandlung bekunden, und wir können vornehmlich den Kompositionen unsere wärmste Theilnahme aussprechen, da sich in allen ein lobenswerthes Streben zeigte, der gestellten Aufgabe in klarer und mitunter recht origineller Weise möglichst gerecht zu werden. Sowohl die idealen Darstellungen als auch die mehr realistischen machten in dieser Beziehung einen sehr günstigen Eindruck. Wir wollen hoffen, daß von Seiten des Staates wie der Kunstfreunde der jungen Bildhauerschule, die unter der trefflichen Leitung des Professors Donndorf so hoffnungsvoll emporblüht, eine rege Unterstützung zu Theil werde; denn ohne fördernde Pflege und würdige Aufträge wird dieselbe nur schwer zu der schönen Entwickelung gelangen, zu der sie allem Anschein nach berechtigt ist. — Auch unter den Zeichnungen, Studien, Skizzen, Radirungen, Kopien und Kompositionen von Schülern der andern Klassen sind einige anerkennend hervorzuheben, namentlich von den schön gezeichneten Landschaften, den Akt- und Antikenzeichnungen. Am wenigsten befriedigten die Arbeiten der Vorbereitungsklasse, die an einer allzu harten Behandlung litten, und die fünf gemalten Studienköpfe, in denen wir weder eine liebevolle und sorgfältige Wiedergabe der Natur, noch eine koloristisch wirkungsvolle Darstellung zu finden vermochten. Möge unsere Kunstschule auch in diesen beiden ungemein wichtigen Fächern, der Vorbereitungs- und der Malklasse, bald erfreulichere Leistungen aufweisen, um auch hier den Anforderungen zu genügen, die wir nach andern Richtungen hin schon nahezu erfüllt sehen!

O. A. **Düsseldorf.** Die großen alten Meister sind nicht weniger berühmt durch ihre Bildnisse, als durch ihre Kompositionen idealen Inhalts. Das maßgebende Kunsturtheil aller Zeiten hat auf diese Weise den Werth der Porträtmalerei in's rechte Licht gesetzt. Freilich kann hier nicht von jener Porträtmalerei die Rede sein, welche sich nur an die platte Wirklichkeit hält, welche den Abdruck des Menschen nimmt wie eine photographische Maschine, unbekümmert um sein inneres Wesen, nur eilfertig und unbedacht den äußeren Schein erfassend und sich mit diesem begnügend; ebensowenig von jenem andern Extrem, wo ein fleisch- und blutloses, schemenhaftes Wesen, mit falscher Idealität begabt, von der wirklichen Welt abgelöst, auf die Leinwand gehaucht wird. Nein, in einem guten Bildnisse müssen wir den ganzen Menschen vor uns sehen, Leib und Seele vereint, wie sie die Natur nun einmal unauflöslich für's Leben verbunden hat. Diese Aufgabe ist H. Crola in seinem neuesten Werke, ausgestellt im Salon des Herrn Schulte, gelungen. Eine Dame, noch jung an Jahren, steht in einem mit Gobelins ausgeschlagenen Zimmer vor uns, die eine Hand auf die Lehne eines geschnitzten, vergoldeten Stuhles gelehnt. Sie scheint das elegante Gemach aber bald mit der freien Natur vertauschen zu wollen und einen Ritt auf der Haide vorzuhaben. Schon hat sie ihr rothsammetnes, knappes Jagdgewand angelegt, welches die schöne Gestalt auf's vortheilhafteste hervortreten läßt, hat ein Hütchen von demselben Stoff auf die bräunlichen Haare gedrückt und die eine Hand mit einem grauen Stulphandschuh bedeckt, indeß die andere zum Glück noch frei geblieben ist und dem Künstler Gelegenheit gegeben hat, seine ganze Meisterschaft an ihr zu zeigen. In diesem Bildnisse halten sich, wie selten in einem andern, die koloristischen Vorzüge mit denen der Zeichnung vollständig die Waage. Eine so gut bewegte, zugleich so ruhige und feste, und doch so durch und durch belebte Gestalt wird die Kunst nicht oft hervorbringen, und schönere Triumphe kann die Farbe kaum feiern, als in dem zarten Kolorit des Halses, dem rothen Sammet, den gelblich-weißen Spitzen, dem mattglänzenden Perlengeschmeide, zu Tage treten. Das Kostüm macht freilich durch den Widerspruch, in welchem das Jagdkleid und die Stulphandschuhe zu dem Spitzenwerk, dem Schnitt der Taille und dem Schmuck stehen, in etwa den Eindruck eines Maskenanzugs; auch könnte das Hütchen gefälliger geformt und kleidsamer aufgesetzt sein. — Gleicher Vorzüge kann sich in Bezug auf Porträtähnlichkeit das Bild von Fr. Camphausen, „Kaiser Wilhelm vor Paris“, in demselben Lokal ausgestellt, nicht rühmen. Der Siegreiche sprengt uns auf muthigem Rappen entgegen, ihm zur Seite hier auf lichtbraunem Pferde der Kronprinz, dort Moltke auf einem dunkleren Renner, hinter dieser Gruppe Bismark und zahlreiches Gefolge. Die Wucht des Ansprengens der Rosse ist trefflich wiedergegeben; wir meinen vor dem Anprall zurücktreten zu müssen. Der Kaiser imponirt durch seine Größe, weit über die Andern hervorragend, die wohl in etwas auf Kosten der Wahrheit geht, da die Reiter neben ihm, bekanntlich hohe Gestalten, klein und schmächtig erscheinen. Der Kopf des Kaisers ist am besten getroffen, Moltke kann sich nur oberflächlicher Aehnlichkeit rühmen und zeigt nichts von dem Geist, welcher ihn für alle Zeiten berühmt gemacht hat. Der Kronprinz erscheint zu jung und zu wenig bedeutend. Bismark hat etwas Versteinertes, wenn er auch edler aufgefaßt ist, als in früheren Bildern desselben Künstlers.

Vermischte Nachrichten.

W. Kassel. Zum Direktor der hiesigen Gemäldegalerie an Stelle des am 1. April in den Ruhestand getretenen Prof. Aubel ist, wie wir schon früher als wahrscheinlich bezeichneten, Dr. O. Eisenmann ernannt worden. Demselben wurde zugleich der Unterricht in der modernen Kunstgeschichte an der Akademie der bildenden Künste hierselbst übertragen. Prof. Aubel hat der Akademie seit April 1832 als Lehrer angehört; zum Galerieinspektor wurde er im J. 1843 ernannt. Um die Erhaltung der Galerie hat sich derselbe hoch verdient gemacht. — In dem Etat von 1877/78 sind für unsere Kunstakademie 31,516 Mark eingestellt. Zur baulichen Umänderung der alten Gemäldegalerie für die Zwecke der Akademie weist der Etat als einmalige außerordentliche Ausgabe die Summe von 13,000 Mark auf. 8200 Mark wurden zur Anschaffung der erforderlichen Mobilien in dem nahezu vollendeten neuen Galeriegebäude sowie zu dessen sonstiger Ausstattung, 4800 Mark zur Bestreitung der Kosten für Heizung, Reinigung 2c. angesetzt. — Für die Zeichenakademie in Hanau sind im diesjährigen Etat 15,420 Mark ausgeworfen, sowie als einmalige außerordentliche Ausgabe 37,000 Mark zum Ankauf eines Grundstücks für die Anstalt.

Auktions-Kataloge.

F. Müller & Co. Amsterdam. Am 16. Mai Versteigerung einer Sammlung von Handzeichnungen aus der flämischen u. holländischen Schule und von Kupferstichen aus dem Nachlass von E. T. Bruggen. (1224 Nummern).

Van Pappelendam & Schouten in Amsterdam. Am 16. Mai Versteigerung einer Sammlung bedeutender Oelgemälde. (45 Nummern). Siehe Inserat in heutiger Nummer.

C. van Doorn & Sohn im Haag. Am 7. und 8. Mai Versteigerung moderner Oelgemälde, Antiquitäten, kunstgewerblicher Gegenstände etc. aus dem Nachlasse des Herrn G. P. Reeser. (377 Nummern.)

Zeitschriften.

L'Art. No. 119.
Théophile Gautier, peintre, von E. Bergerat. (mit Abbild.)

Gazette des Beaux-Arts. Lief. 238.
Un musée à créer, von Bonnaffé. — Le tableau du Roi René à Aix, von P. Trabaud. (mit Abbild). — Henry Monnier, von Champfleury (mit Abbild). — Un mot sur l'art contemporain. Poésie inédite, von E. Fromentin. — La renaissance à la cour des Papes. L'héritage de Nicolas V, von Eug. Müntz.

Christliches Kunstblatt. No. 4.
Die Darstellungen des jüngsten Gerichts in Italien bis auf Michelangelo. (Mit Abbild.). — A. W. N. Pugin. — Kirchensiegel, von E. Wernicke.

The Academy. No. 257. 258.
Fortnum, descriptive catalogue of the bronzes in the South Kensington Museum, von F. B. Palliser. — The continental exhibition, von W. M. Rossetti. — Exhibition of Fromentin's works etc., von Ph. Burty. — The Firmin-Didot collection, von F. Wedmore. — Art books. — Exhibition of the société des Beaux-Arts, Nice, von E. F. S. Pattison. — Art sales.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. No. 1.
Ein Wiener Skulpturwerk des XVI. Jahrhunderts und seine Wiederholung in Nürnberg, von A. Ilg. (Mit Abbild.). — Die Kirche zu Pyhra in Niederoesterreich, von E. v. Sacken. (Mit Abbild.) — Ein mittelalterliches Vortragekreuz im Dome zu Triest, von K. Lind. (Mit 1 Tafel.) — Kirche und Schlossruine zu Gars, von K. Rosner. (Mit Abbild.)

Gewerbehalle. Lief. 3.
Majolica-Fussboden aus S. Petronio in Bologna; Scheere und Bestecke, XVI. Jahrh. — Moderne Entwürfe: emaillirte Bronze-Vase; Tisch; Stühle; Wandverkleidung mit Spiegel; gemalte Decke für ein Speisezimmer; Tapetenmuster.

Blätter für Kunstgewerbe. H. 4.
Messen und Ausstellungen, von B. Bucher. — Blasebalg aus dem XVII. Jahrh.; Leinenstickerei, italien. Arbeit aus dem XVI. Jahrh. — Moderne Entwürfe: Prunkschrank; Tafelaufsatz; Communiongitter; Eckschrank.

Journal des Beaux-Arts. No. 7.
Madou. — Dix-huitième salon des aquarellistes. — Exposition van Beers. — Le musée du Louvre, von F. Hermet.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XII. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

2. Mai



Nr. 30.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1877.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Donnerstag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie.

Das verflossene Jahr hat der deutschen Kunst zwei eigenartige Jünger entrissen, von denen der eine wohl den Höhepunkt seines künstlerischen Vermögens erreicht hatte, aber sich noch lange in ungebrochener Kraft auf demselben hätte erhalten können, während der andere in der Blüthe seiner Jahre, mitten aus hundertfältigen Entwürfen, hinweggerafft wurde: Rudolf Henneberg und Hugo Harrer. Der Name des Ersteren knüpft sich fast nur an ein einziges Bild, das seinen Schöpfer über Nacht berühmt machte: an die „Jagd nach dem Glück", welche 1868 auf der großen Berliner Kunstausstellung erschien und ungewöhnliches Aufsehen erregte. Harrer war während der letzten Jahre ein häufiger Gast auf den deutschen Ausstellungen. Seine italienischen Architekturstücke, in denen sich eine korrekte Auffassung der Form mit einer freien malerischen Behandlung sehr glücklich vereinigte, fanden Beifall. Indessen ließ sich an diesen Bildern erkennen, daß der Maler noch mit der Technik rang, daß bisweilen die Form unter der malerischen Absicht litt, und daß eine gewisse dekorative Mache hie und da die reine Wirkung des Bildes trübte.

Wir sind jetzt durch die von seltenem Erfolge gekrönten Bemühungen des Direktors der Berliner Nationalgalerie, Dr. Jordan, in den Stand gesetzt, die ganze künstlerische Thätigkeit der beiden Maler in einem Gesammtbilde zu überschauen. Eine Separatausstellung in dem obersten Stockwerk des Galeriegebäudes vereinigt ihr gesammtes künstlerisches Vermächtniß: von Henneberg 275 Gemälde, Skizzen, Studien und Zeichnungen, darunter 21 vollendete Oelgemälde, von Harrer 179 Gemälde und Studien, darunter 12 vollendete Oelbilder. Nach diesen imposanten Resultaten einer verhältnißmäßig nur kurzen Thätigkeit können wir den Kunstcharakter beider Maler seinem ganzen Umfange nach fixiren. Wir werden dabei auch Gelegenheit haben, die landläufigen Urtheile über beide Maler, wie sie sich nach ihren bekannt gewordenen Arbeiten nicht anders bilden konnten, zu modificiren und zu korrigiren. Beide Maler haben einen gemeinsamen Charakterzug: auf dem Wege von dem ersten Entwurfe bis zum vollendeten Gemälde ging ihnen manches verloren. Ihr Fleiß und ihre Gewissenhaftigkeit stand ihnen hindernd im Wege. In dem Bestreben, ihr Bestes zu geben, gaben sie zu viel und verwischten dabei die Genialität des ersten Entwurfs. Beide kämpfen mit der Farbe: während Henneberg's ausgeführte Gemälde in der Farbe zu hart und glasig sind, ist Harrer's Farbengebung zu weich und zu verschwommen. Aus ihren Studien und Vorarbeiten erkennen wir, daß die deutsche Kunst an beiden einen schweren Verlust erlitten hat. Henneberg war ein geistig hochbegabter Künstler, der sich mit großen Gedanken trug, Harrer war ein Meister in der Perspektive und in der malerischen Verwerthung der Lichtwirkung, der bei weiterer Ausreifung seines Talents die schönsten Früchte gezeitigt haben würde.

Der künstlerische Bildungsgang Henneberg's, sein Tasten und Streben, sein Schwanken zwischen Extremen und seine endliche Festigung durch die italienischen Meister des Quattrocento und der Hochrenaissance liegt wie ein offenes Buch vor unseren Augen. Henneberg (geb. in Braunschweig 1826) widmete sich erst ziemlich spät der Kunst. Er war schon ein Jahr am herzog-

lichen Kreisgericht in Braunschweig thätig gewesen, als er 1850 die Antwerpener Akademie bezog. Doch gewann die belgische Malerschule keinen irgendwie erkennbaren Einfluß auf ihn. Erst in Paris, wohin er sich schon im folgenden Jahre wandte, erfuhr er nachhaltige Einwirkungen, die zunächst ziemlich entgegengesetzter Natur waren. Er gerieth in ein förmliches Kreuzfeuer zwischen die Schule von Decamps und Diaz und den Modemaler des zweiten Kaiserreichs, Couture. Am Ende gewann das strenge Formengefühl des Letzteren die Oberhand über den ernsten Geist des jungen Deutschen. Eine Reihe landschaftlicher Skizzen und ein Gemälde, Studenten auf einer Wasserpartie, zeigen deutlich die Absicht, durch die vereinigte Wirkung von Farbe und Licht die strengen Gesetze der Form zu umgehen. Hier und da begegnen wir auch jener bis zur Formlosigkeit getriebenen Skizzenhaftigkeit, in die später Diaz verfiel. Aber, wie gesagt, Couture wurde maßgebend, in der Farbe nicht zum Vortheile des jungen Künstlers. Von ihm mag er sich das blasse, freskoartige Kolorit angeeignet haben, das seiner berühmtesten Schöpfung, der „Jagd nach dem Glück", anhaftet. Couture's allegorische Richtung scheint auch unseren Künstler auf dasjenige Gebiet gelenkt zu haben, das für eine Reihe von Jahren seine ausschließliche Domaine wurde. Im Jahre 1860 unternahm Henneberg eine Reise nach Italien. Einige Kopien nach berühmten Meisterwerken lassen deutlich seine künstlerische Richtung, die nunmehr einem bestimmten Ziele entgegenstrebte, erkennen. Mit erstaunlicher Treue kopirt er Lionardo da Vinci, Sandro Botticelli, Filippo Lippi und Benozzo Gozzoli, vornehmlich Köpfe, wobei er mit ersichtlichem Eifer bemüht ist, sich in das strenge Formengefühl der alten Meister hineinzufinden.

Nach einem kurzen Aufenthalte in München siedelte er sich 1866 in Berlin an, wo er nach zweijähriger Arbeit sein großes Gemälde, die „Jagd nach dem Glück", vollendete. Die zahlreichen Vorarbeiten zu diesem Bilde gewähren einen interessanten Einblick in das eigenthümliche Schaffen des Künstlers. Zwei Gedankenreihen gingen neben einander oder nach einander her. Anfangs ließ er den Tod auf das Pferd des bethörten Reiters aufsitzen, und dieser Gedanke reifte so weit aus, daß er einen großen Kohlenkarton anfertigte. Dann trennte er beide Gestalten und ließ den Tod auf eigenem Pferde nebenher jagen. Als die Komposition sich bereits in einem ziemlich vorgerückten Stadium befand, fügte er erst die auf der Brücke liegende Jungfrau ein, die als die Geliebte des Reiters zu deuten ist, über welche der Verblendete hinwegstürmt. Ein ziemlich ausgeführtes Oelbild zeigt uns diese Figur allein auf einer Wiese ruhend. Die Ausstellung umfaßt elf Studien und Entwürfe für die „Jagd nach dem Glück": sie legen ein beredtes Zeugniß von der Gewissenhaftigkeit und dem Fleiß des Künstlers ab. Diesem Gemälde ebenbürtig, an Energie und Gewalt ihm überlegen ist eine figurenreiche Komposition ähnlichen halb romantischen, halb gespensterhaften Genre's: „der wilde Jäger", ein farbenreiches Bild, das erst durch diese Ausstellung weiteren Kreisen bekannt geworden ist. Es ist im Jahre 1871 gemalt worden und dann nach Paris gewandert, von wo es in den Besitz der Nationalgalerie gelangt ist. Der Komposition liegt offenbar die Bürger'sche Ballade: „der Wild- und Rheingraf stieß in's Horn" zu Grunde. Die wilde Jagd ist drauf und dran, über die zertretenen Bauern hinweg dem gehetzten Hirsche nach in das wogende Kornfeld zu sausen. Der Rheingraf dreht sich nach seinem Gefolge um und stößt mit aller Kraft in's Horn. Dunkle Wetterwolken sind heraufgezogen, hinter ihnen verbirgt sich die Sonne und wirft einen falben Schein auf die Frevler, denen das Strafgericht auf den Fersen sitzt. Mit diesem Bilde, das leider durch die Härte und Buntheit des Kolorits etwas leidet, betritt der Künstler bereits ein Gebiet, welches er in seinen letzten Lebensjahren mit großem Glück kultivirte. Er zeigt sich hier als Meister in der Darstellung des Pferdes. Wenn man dieses Bild und die Campagnabilder aus den Jahren 1873—75 in Betracht zieht, gelangt man zu der Ueberzeugung, daß keiner unter den modernen Malern dem Pferde so viel malerische und, was keine Hyperbel ist, poetische Seiten abgewonnen hat. Neben Henneberg erscheinen die Pferde Steffeck's als trockene Abschriften der Natur, und Henneberg giebt dem Pferdemaler par excellence in der Körperkenntniß des Pferdes auch nicht das Mindeste nach.

Nach einer nochmaligen Digression in's alte romantische Land, die für seinen Entwickelungsgang deshalb besonders merkwürdig ist, weil sie einen Umschwung seines Kolorits in das Lichte, Freundliche charakterisirt, wendete er sich ganz der Darstellung des realen Lebens zu. Diese Digression ist ein Cyklus von halb allegorischen, halb genrehaften Wandgemälden für eine Villa, die unter dem Einfluß der strengen und reinen Formensprache Holbein's gemalt sind. In Italien, wohin sich Henneberg 1873 zur Wiederherstellung seiner angegriffenen Gesundheit begab, kultivirte er wiederum eine Specialität: er läßt Rosse und Reiter sich auf der weiten Campagna tummeln und erzielt durch das Zusammenwirken einer stimmungsvollen landschaftlichen Umgebung mit einer lebendigen, charakteristischen oder kontrastirenden Staffage geradezu bezaubernde Effekte. Ein Campagnole, der bei Sonnenuntergang über die Ebene sprengt, eine Cavalcade eleganter Herren und Damen unter Führung eines Compagnolen und ähnliche ebenso einfache und doch äußerst reizvolle Motive haben

ihm den Stoff zu einer Reihe poetischer Schöpfungen gegeben, welche die kurze, aber glänzende Laufbahn des Künstlers, die mit einer so ergreifenden Komposition begann, mit einem sanften Moll-Akkord beschließen.

Eine umfassendere Charakteristik des Künstlers, zu welcher sein Nachlaß überreichen Stoff bietet, würde die Grenzen eines Ausstellungsberichtes überschreiten. Es mag nur aus den obigen Bemerkungen entnommen werden, wie außerordentlich anregend eine solche Separat-ausstellung ist, welche einen systematischen Ueberblick über die gesammte Thätigkeit eines Künstlers giebt.

In der künstlerischen Individualität Hugo Harrer's kreuzen sich die Einflüsse Piloty's und Oswald Achenbach's. Von dem Einen eignete er sich das technische Können, von dem Anderen die poetische Auffassung der Landschaft und die Verwerthung des Sonnenlichts zu frappirenden Effekten, aber leider nicht seinen Schmelz an. Harrer (geb. 1836 in Eberswalde) war ursprünglich Architekt. Darum spielt auch die Architektur und damit verbunden ein eminentes architektonisches Können die Hauptrolle. Man wird sich keiner Uebertreibung schuldig machen, wenn man seine Perspektiven als das Vollendetste bezeichnet, was menschliche Kunst erreichen kann. Was er in dieser Hinsicht geleistet hat, ist geradezu staunenswerth. Leider sind seine besten Studien niemals zu Bildern verwerthet worden. In zweiter Linie die Einführung des Sonnenlichts in geschlossene oder halbdunkle Räume. Eine Sakristei mit Renaissance-möbeln, durch deren Fenster das volle Sonnenlicht fällt, ist ein kleines Juwel. Merkwürdiger Weise zeichnen sich seine Studien fast durchweg durch eine subtile Schärfe der Form aus, die in seinen ausgeführten Gemälden unter übertriebenen malerischen Tendenzen gelitten hat.

Neben diesen beiden hervorragenden und interessanten Erscheinungen tritt ein dritter Künstler, von dessen Thätigkeit die Ausstellung gleichfalls ein erschöpfendes Bild giebt, etwas in den Hintergrund. Wilhelm Schirmer (1802—1866) gehört jener älteren Schule der Berliner Landschaftsmaler an, die von Schinkel ihre Anregung empfing. Während sich in seinen ersten Bildern noch die Einflüsse seines Bildungsganges — er war ursprünglich Porzellanmaler — zu erkennen geben, machte er sich allmählich von der minutiösen, fast photographischen Wiedergabe der Natur los. Eine Reise nach Italien eröffnete ihm vorzugsweise die romantischen Reize des Landes. Er berauschte sich förmlich in den Lichtwellen der südlichen Sonne, und was ihm die Natur nicht an phantastischen Elementen bieten wollte, das erschloß ihm seine eigene Phantasie, die jedoch niemals die dem Künstler gesteckten Grenzen überschritt. Eine Parallele zwischen ihm und Harrer wäre äußerst lehrreich und zugleich charakteristisch für den landschaftlichen Sinn zweier Generationen: dort eine ideale romantische Auffassung und Neigung, hier eine treue Wiedergabe des Erschauten, die aber ebenso wenig der poetischen Reize entbehrt. A. R.

Kunstliteratur.

Joh. Friedr. Hoff, Adrian Ludwig Richter, Maler und Radirer. Mit dem Bildnisse desselben. Dresden, bei J. H. Richter. 1877. gr. 8. XL und 489 S.

Wir haben hier ein Werk zu verzeichnen, welches Freundschaft und Verehrung für einen der edelsten Nestoren neuer Kunst geschaffen haben, und das dem Verfasser ebenso sehr zur Ehre gereicht, wie es ein des Meisters würdiges Monument genannt werden muß. Ludwig Richter zählt zu den beglückten Männern, deren Kunst in der nie wechselnden Grundform des Menschenlebens wurzelt und die eben darum so lange verstanden und geschätzt werden wird, wie es eine Poesie des Volkes, der Familie und des Kinderlebens giebt. Was ein Mann, der offenes Herz und Auge besitzt, den das Verständniß des Menschenlebens beseelt, dem die Weihe der Kunst nicht fehlt und den ein riesiger Fleiß nie verläßt, zu leisten vermag, davon giebt das Werk getreuen und erschöpfenden Bericht. Freunde des Künstlers — und ihre Zahl ist groß — werden das Handbuch mit Befriedigung aufnehmen; Sammlern von Werken Richter's ist es ein unentbehrlicher Rathgeber.

Als Einleitung zu dem Werke dient eine biographische Skizze von Herm. Steinfeld, ein Auszug aus dessen Vortrag über Richter's Leben und Wirken. Geboren zu Dresden am 28. Sept. 1803, hatte Richter seine Jugend unter drückenden Verhältnissen, mit denen seine Eltern zu kämpfen hatten, durchlebt. So gewöhnte er sich frühzeitig, das Leben von dessen ernster Seite aus anzusehen. Eine fromme Erziehung war das beste Erbe, das ihm von den Eltern und Großeltern überliefert wurde. Zeichnen und Radiren lernte er frühzeitig von seinem Vater, dann wurde er Schüler der Dresdener Akademie. Im Jahre 1820 begleitete er den Fürsten Narischkin auf einer Reise durch Frankreich als Zeichner; seine Sehnsucht nach Rom befriedigte in edelster Weise der Kunsthändler Arnold in Dresden, für dessen Verlag der junge Künstler bereits mehrere Platten mit Ansichten aus Dresdens Umgebung radirt hatte. In Rom, wohin er 1823 kam, schloß er mit mehreren deutschen Künstlern Freundschaft, die auch nach seiner Heimkehr unverändert blieb. Die meisten seiner Freunde, darunter auch der Vater Hoff's, sind bereits gestorben. Ursprünglich für die Landschaftsmalerei bestimmt, durchwanderte er mit seinen Genossen die herrlichen Gebirgsgegenden in Roms Umgebung, mit unermüdetem Fleiße die Schön-

heiten der Natur studirend und malend. Nach drei Jahren kehrte er in die Heimat zurück; ein Aufnehmen ernster Arbeit fiel ihm schwer, seine Gedanken weilten noch in Rom, er konnte sich in der deutschen Landschaft nicht zurechtfinden. Im Jahre 1827 führt er ein braves Weib heim. Das Jahr darauf finden wir ihn als Lehrer an der Zeichenschule in Meißen. Hier wendet er sich in seinen Privatstudien der altdeutschen Kunst zu; Dürer's Stiche und Holzschnitte ergriffen seine Seele und lösten ihm das Räthsel seines Strebens; die leere Landschaft erschien ihm ohne die menschliche Gestalt todt, und so wurde er aus einem Landschaftsmaler ein Sittenmaler. An dem freudigen Schaffen mußte er wohl erkennen, daß er in das rechte Fahrwasser endlich eingelenkt habe. Seit 1836 nach seinem Dresden zurückgekehrt, fand er ein weites Feld vor sich, und er hat es fleißig bebaut und tausendfältige Frucht erzielt. Schon früher hatte er Zeichnungen für Buchhändler angefertigt, jetzt setzte er die Arbeit fort und, obgleich er sie ursprünglich für unbedeutend, für ein Abirren vom eigentlichen Kunstziele gehalten hatte, fand er endlich in ihr doch sein Ideal und seine Lorbeern. Da sich für solche Bücherillustrationen der Holzschnitt am besten eignete, und der Künstler größtentheils die Zeichnungen auf den Holzstock selbst übertrug, so hat er namentlich viel zur Wiederbelebung des deutschen Holzschnittes beigetragen. Wie fleißig Richter auf diesem Gebiete war, erhellt daraus, daß man an 2500 solcher Zeichnungen für den Holzschnitt von seiner Hand kennt. Vorzüglich waren es Kinderbücher, die durch solche Illustrationen einen Werth selbst für Erwachsene erhielten; dann hat er die deutsche Familie in allen Verhältnissen, in Lust und Leid, zu Hause und in freier Natur, durch seine Kunst verherrlicht. Seit 1841 wurde er Professor an der Dresdener Akademie, aus deren Atelier treffliche Künstler hervorgegangen sind. — Sein einziger Sohn, Johann Heinrich, Inhaber einer Verlagshandlung in Dresden, verlegte das Werk und stattete es so schön aus, wie es eines solchen Vaters und Künstlers würdig erschien. Ein trefflich gelungenes Porträt des Künstlers, nach der Natur in Lichtdruck ausgeführt, wird seinen vielen Bekannten und Verehrern gewiß sehr willkommen sein.

Wenn wir nun die eigentliche Arbeit des Autors in's Auge fassen, so finden wir auf jeder Seite das Bestreben, alle Werke des Meisters nach Inhalt und Form so viel wie möglich zu detailliren, damit Sammler derselben einen zuverlässigen Rathgeber und Führer gewinnen. Das Inhaltsverzeichniß giebt uns im Ueberblick die verschiedenen Abtheilungen an, innerhalb welcher die mannigfaltige Kunstthätigkeit des Künstlers eingereiht ist. Den ersten Platz nehmen die Originalradirungen ein, welche ganz seine eigene Arbeit sind. Der Katalog zählt ihrer 238 Nummern; eine bedeutende Zahl! Darauf folgen die Holzschnitte, die nach seinen Zeichnungen von verschiedenen Xylographen ausgeführt wurden. Der Katalog zählt 2532 Blätter auf (im Katalog steht — wohl in Folge eines Druckfehlers — 1532). An diese zwei Abtheilungen schließen sich alle Arbeiten an, welche nach den Erfindungen unseres Meisters von Stechern, Lithographen und Photographen ausgeführt worden sind. Welche Mühe und Arbeit ein solches Katalogisiren in Anspruch nimmt, wissen wir aus eigener Erfahrung. Selbst die Hauptperson, der noch lebende Künstler, kann oft wenig nützen, da er sich bei einer reichhaltigen Arbeit nicht immer an Einzelnes, durch Jahrzehnte Entferntes erinnern kann. Wir sind überzeugt, daß das Werk Hoff's allen Sammlern und Freunden des greisen Künstlers, der seines geschwächten Augenlichtes wegen wohl wenig oder nichts mehr wird hinzufügen können, eine willkommene Erscheinung sein wird. Es wurde nur eine Auflage von 500 Exemplaren gedruckt.

J. E. Wessely.

Archiv für kirchliche Baukunst und Kirchenschmuck. Herausgegeben von Theodor Prüfer, Architekt. I. Jahrgang. Berlin, 1876. gr. 4. Selbstverlag.

Unter dem Motto: „Im Alten das Neue" hat im verflossenen Jahre in Berlin die Publikation oben genannten Archivs begonnen und sogleich, auch außerhalb der engeren Kreise der Architekten und Archäologen, freudige Aufnahme gefunden. An der Hand des „Alten", welches für das Gebiet der kirchlichen Baukunst wie der Ausschmückung der Kirche so treffliche Vorbilder bietet, sollen „die Lücken, die ein modesüchtiges Zeitalter in die kirchliche Kunst hineingetragen hatte, ausgefüllt und alle Geschmacklosigkeiten aus ihrem Heiligthum hinausgefegt werden". Auf diese Art soll sich das Neue auf dem Alten aufbauen, um wieder für die Nachwelt mustergiltig zu werden. Der erste Jahrgang liegt in einem stattlichen Bande vollendet vor uns, und wir können nun die Methode studiren, mit welcher genanntes Motto zur Wahrheit werden soll. Vorzügliches Augenmerk ist den alten Kunstdenkmälern gewidmet, und wir begegnen vielen eingehenden Artikeln über alte Bauwerke, wodurch einestheils die Kenntniß dieser den weiteren Kreisen sonst unbekannt gebliebenen Kunstschöpfungen einer frommen Vorzeit gefördert, anderntheils die Werthschätzung und Erhaltung derselben angeregt wird. An diese Besprechungen von kirchlichen Bauten, Kirchenmalereien, Ausstattungen von Altären, liturgischen Gefäßen, Gewändern, Glocken &c. schließt sich in Form von Miscellen eine Zeitung an, die dem Leser alles in dieses Fach Einschlagende und der Gegenwart Angehörende berichtet. Insbesondere wird auf Vereine Rücksicht genommen, deren Verhandlungen so manches Neue und Belehrende bringen, das mit der Tendenz des Archivs coincidirt. Ein Verzeichniß neu erschienener Fachwerke, eine Besprechung der wichtigeren unter denselben ergänzt den theoretischen Zweck des mit dem besten Verständniß und mit sichtlicher Liebe redigirten Archivs. Aber auch ein praktischer Zweck ist mit demselben verbunden. Allen, denen die Fürsorge für den Bau und Schmuck der Kirchen obliegt, stehen die Spalten des Archivs offen. Nachfrage nach mustergiltigen Vorbildern werden nicht allein gern beantwortet, das Archiv läßt auch Zeichnungen und nach diesen selbst die verlangten Objekte von erfahrenen Künstlern ausführen; so eine Abendmahlskanne, Kirchenkronleuchter, eine Hostienschale und dergleichen. 38 photolithographirte Tafeln, welche das Wichtigste des besprochenen Materials illustriren und gut ausgeführt sind, bilden eine verschönernde und zugleich instruktive Beilage. Auch im Text sind viele interessante Holzschnittillustrationen

enthalten. Wir wünschen dem Herausgeber, daß sich die allgemeine Anerkennung, die der erste Jahrgang gefunden hat, auch auf die Fortsetzung ausdehne, was gewiß nicht fehlen wird, wenn mit gleicher Umsicht und Liebe „im Alten das Neue" gesucht und gefördert wird. J. E. W.

Lehrbuch der plastischen Anatomie für akademische Anstalten und zum Selbstunterricht von Prof. Dr. E Harleß. Zweite Auflage. Herausgegeben und mit einem Anhang versehen von Prof. Dr. R. Hartmann Stuttgart, 1876. (544 S., 401 Holzschnitt-Illustrationen, 25 lithographirte Tafeln.)

Das bekannte Lehrbuch, welches unter allen ähnlichen und verwandten Werken eine hervorragende Stellung einnimmt, ist nun nach beinahe zwanzig Jahren in zweiter Auflage erschienen. Der neuen Ausgabe liegt keine Neubearbeitung des Werkes zu Grunde, sie ist vielmehr ein unveränderter Abdruck der ersten Auflage, und so bringt denn das Werk bei seinen vielen anerkannten Vorzügen auch jene Schwächen wieder mit, die ihm speciell für eine weitere Verbreitung in Künstlerkreisen nicht förderlich sind

Es hätte sich bei einer neuen Auflage wesentlich durch eingreifende Aenderungen in der Form der Darstellung und der Anordnung des Materials manchem Uebelstande abhelfen lassen. Der Herausgeber hat dem Lehrbuche einen Anhang beigefügt, durch welchen er „das Interesse der jungen Künstler für eine mehr anthropologische Ausbeutung der Malerei und Bildhauerei beleben zu können hofft." Nebst einigen Erläuterungen, Berichtigungen und kürzeren Zusätzen enthält derselbe eingehendere Auseinandersetzungen über Menschenracen und deren Darstellung in Bild und Bildwerk, über Anthropometrie und die Proportionsverhältnisse des menschlichen Körpers. Zwei neu hinzugekommene lithographirte Tafeln enthalten vergleichende Darstellungen des männlichen und weiblichen Brustkastens bei verschiedenen Racen und in verschiedenen Altersperioden. Die Ausstattung der neuen Auflage ist eine vorzügliche. F.

Kunstgeschichtliches.

Die Ausgrabungen in Olympia. Das seit der Mitte März eingetretene beständige Wetter hat den Fortschritt der Arbeiten sehr gefördert. Trotz dem in dieser Jahreszeit stets stattfindenden Abflusse von Arbeitern (für die Frühjahrsbestellungen) ist es gelungen, den Arbeiterstamm in einer durchschnittlichen Höhe von 230 Mann zu erhalten, in den letzten Tagen sogar bis auf 250 Mann zu steigern. Mit den letzten Ausräumungsarbeiten in der byzantinischen Kirche sind 30 Mann beschäftigt. Das Gros ist auf der West- und Nordseite bei der Freilegung der äußersten Tempeltrümmer thätig; 40 Mann arbeiten in dem nahezu bis auf das alte Terrain ausgehobenen Nordgraben 1, während eine gleiche Anzahl den noch 1,50 Meter über der Fundschicht gelegenen Karrenweg im Osten abträgt, und zwar in gleichem Maße, als von den Pferdekarren durch Hinwegnahme der oberen Schichten dieser Weg weiter östlich hinausgeschoben wird. Werthvolle Fundergebnisse hat bereits der oben genannte, in der Ostflucht des Tempels nach dem Kronion vorgetriebene Nordgraben 1 geliefert. In seinem nördlichen Theile, wo das Terrain schon beträchtlich ansteigt, wurde auf eine halbkreisförmige, mit Strebepfeilern besetzte Ziegelmauer aus römischer Zeit gestoßen. Südwärts, aber dicht dabei, lagen in einer Schuttschicht zwei Blöcke einer Kalksteinbasis, welche laut Inschrift Ehrenstatuen für Angehörige des Herodes Atticus, darunter seine erste Frau Vibullia Alkia und seine Mutter, getragen hat. Offenbar zugehörig sind vier überlebensgroße Marmorstatuen, welche davor liegend am 26. und 27. März gefunden wurden. Es sind zwei weibliche Gestalten, in fast genau entsprechenden Gewandmotiven ausgeführt (an die Matrone von Herkulanum erinnernd); ferner eine dritte, bis jetzt nur in der Oberhälfte gefunden, sowie eine männliche in römischer Gewandung. Die Köpfe waren eingesetzt; erhalten ist nur ein jugendlich männlicher, unbärtig, in dem leicht gelockten Haare den Olivenkranz tragend, welcher über der sehr niedrigen Stirn mit einer Art Agraffe endigt. Die Statuen lagen kaum 1,20—1,70 Meter unter dem heutigen Boden. Sie beweisen, daß außer den Tempelskulpturen, der Nike und dem Togatus, auch noch andere Marmorwerke der furchtbaren Zerstörung, welche die ehernen Kunstwerke in der Altis betroffen hat, entgangen sind, und eröffnen günstige Ausblicke für die weitere Durchforschung des Altis-Terrains. Einen anderen Aufschluß hat der Westgraben, welcher zur Ausgrabung der verschütteten byzantinischen Kirche bis zum Kladeos gezogen war (vgl. die Berichte VIII, IX und XII), geliefert. Die backsteinerne dreischiffige Kirche besitzt im Osten eine von 4 Fenstern durchbrochene Apsis, im Westen einen Narthex von 5 Arkaden, davor einen schmalen Hof und westlich daranstoßend 2 oblonge Gemächer. An der Südseite des Hofes erhob sich eine kleine, von Doppelarkaden getragene Vorhalle, deren Ostseite zerstört ist. Zwischen ihren Arkaden liegen die epistylartig abgestuften Marmorblöcke eines größeren kreisförmigen Unterbaues oder einer Basis. Die vorgefundenen Kunstformen der Innenarchitektur, sowie zwei Grabsteine mit Inschriften im Mittelschiffe sprechen für ein hohes Alter der Kirche. Das Wichtigste ist aber die Thatsache, daß die vier Umfassungsmauern in ihrem Untertheile antiken Ursprungs sind und ihre Kalksteinquadern in altem Lager ruhen. Sie bilden ein Rechteck von 32,20 Meter Länge und 14,50 Meter Breite; sie haben eine Höhe von 0,97 Meter und sind mit einer 0,35 M. hohen Flachschicht, welche schützend nach außen vorspringt, abgedeckt. Unmittelbar darüber erhebt sich der altchristliche Backsteinbau, der wie an anderen Heiligthümern auch hier eine antike Bauanlage als Unterbau benutzt hat. Da kein Stereobat vorhanden ist und alle Stufen fehlen, so ist an einen Tempel nicht zu denken. Der merkwürdige Unterbau kann nur ein von niedrigen Mauern umschlossener heiliger Bezirk gewesen sein. Der Berichterstatter, Dr. Weil, glaubt daher, hierin das Hippodameion um so mehr sehen zu dürfen, als die Länge des Thrinkos mit der Maßangabe bei Pausanias (VI, 20, 7) übereinstimmt und die oben erwähnten Blöcke sehr wahrscheinlich von der großen halbrunden Marmorbasis, die eine Statuengruppe als Weihegeschenk der ionischen Apolloniaten trug, herrühren, eine Gruppe, welche Pausanias (V, 22, 4) als neben der Hippodameia stehend beschreibt. Sollte sich diese Vermuthung bestätigen, so würde neben dem Zeustempel ein zweiter architektonischer Ausgangspunkt für die Orientirung in der Altis gewonnen sein, der weitere Direktiven abzuleiten gestattet. Da das Hauptthor, durch welches alle Festzüge und Processionen in den heiligen Hain eintraten, ganz in der Nähe des Hippodameion lag, so darf dasselbe nicht mehr am Südrande der Altis vorausgesetzt, sondern muß im Anschlusse an Pausanias (VI, 20, 3) in westlicher Richtung von der byzantinischen Kirche und in einer nahen Distanz zu ihr gesucht werden. Von der Gruppe des Alkamenes im Westgiebel sind sowohl einige neue Stücke, als auch Ergänzungen zu den älteren gewonnen worden. Zu dem am 3. Februar aufgedeckten Lapithen-Torso (s. Ber XIII) fand sich fast genau in derselben Linie, nur weiter gegen Westen, der linke Schenkel. Der südwestlichen Ecksäule gegenüber entdeckte man, anpassend an den bereits früher (siehe Bericht XV) gefundenen Untertheil, den Oberkörper der weiblichen, in der südlichen Giebelecke gelagerten Ortsgottheit. Uebereinstimmend mit der nördlichen Eckfigur sind auch hier die Beine in das Gewand gehüllt, welches den Oberkörper frei läßt und nur über dem Rücken emporgezogen ist. Das neu gefundene Stück, 1,20 Meter lang, reicht bis zur linken Schulter, doch ist gerade ein bedeutender Theil der Vorderseite schräg von oben her abgebrochen. Ein besonders werthvoller Fund wurde am 17. März gemacht. Man fand an diesem Tage aus der bei Pausanias (V, 10, 8) erwähnten Gruppe des Kentauren, der einen blühenden Knaben raubt, den Torso des letzteren. Der mit großer Zartheit gebildete Körper des Knaben, von den Oberschenkeln bis zur Halsgrube erhalten, wird von einem aus der Mitte herkommenden Kentauren mit dem rechten Arme gepackt. Vom Kentauren ist nur der Arm erhalten und sehr bestoßen ein Stück des Oberkörpers. Unzweifelhaft bildete diese Gruppe das Gegenstück zu der im Berichte XII beschriebenen: Kentaur, eine Jungfrau raubend. Die letztere stand in der Südhälfte, der Knabenraub in der Nordhälfte des Giebels. Dicht bei dem Knaben lag ein Stück des Vorderbuges eines Kentauren, der schräg von links aus der Wand hervorzukommen scheint. Die an der rechten Seite haftende Gewandfalte einer fremden Figur läßt darauf schließen, daß der Hinterkörper jenes Ken-

tauren ganz versteckt geblieben ist. Sodann wurde 20 Meter nordwestlich vor der Nordwestecke der Oberkörper einer Lapithin mit feinem, genesteltem Obergewande, der von dem linken Arme eines Kentauren von hinten umklammert wird, gefunden. Dieser Frauentorso bildete mit dem (im Bericht XV, 5) näher geschilderten Kentaurenoberkörper mit Kopf eine besonders interessant komponirte Gruppe. Von einem anderen Kentauren fand sich vor der vierten Säule (von Norden) der Oberkörper, von der Mitte des Leibes an erhalten bis fast zur Nase; der lange struppige Bart und die Unterlippe sind unversehrt. Er scheint im Kampfe begriffen zu sein mit einem rechts stehenden Gegner; denn der rechte Arm ist nach rechtshin zurückgestreckt, der linke gesenkt, als hätte er einen Gegenstand horizontal geschwungen. Wahrscheinlich gehört der schöne Pferdeleib (siehe Bericht XV, 2) zu dem Torso. Die Figuren des Ostgiebels haben nur durch ein paar kleine Fragmente, welche bei fortgesetztem Abtragen der späten Mauern zum Vorschein gekommen sind, Ergänzungen erfahren. Unter den kleineren Funden sind einige Bronzen hervorzuheben: 1) die alterthümliche Statuette eines Kriegers mit hohem Helme, von übertrieben schlanken Formen, 0,248 M. hoch, die Füße fehlen; 2) eine kleinere Figur aus etwas jüngerer Zeit, aber doch noch archaisch; der Kopf fehlt, die Haare, von welchen hinten noch der Krobylos erhalten ist und vorn an jeder Seite des Halses eine starke Locke, waren versilbert; 3) ein oblonges, getriebenes Bronzerelief, einen aufrecht stehenden, nach rechts schreitenden Löwen darstellend; vor ihm die Krone des sogenannten Lebensbaumes. Das Ganze in altasiatischem Stile gebildet und sorgfältig durchgeführt, scheint zu einem Kandelaber oder dergleichen gehört zu haben. Alle drei Stücke kamen aus bedeutender Tiefe, fast 1 Meter unter der untersten Tempelstufe der Westseite. Betrachtet man diese Stücke im Zusammenhange mit den am 15. Februar gefundenen sehr alterthümlichen zwei Inschriftfragmenten auf Bronze von der Nordwestseite, so kann es keinem Zweifel unterliegen, daß die hier mit massenhaften Bronzefragmenten durchsetzte Fundschicht einer Erd- und Schuttschicht angehört, welche, sei es bereits bei dem Tempelbau, sei es bei einer späteren Erhöhung des Terrains, entstanden ist. Unter den 12 neuen Inschriften verdienen einige eine streifende Erwähnung: 1) auf Tyrrhonius Longus aus Laodikeia, der 136 n. Chr. als Herold gesiegt hatte; 2) auf Tit. Flav. Polybius, der — als Messenier und Lakedämonier bezeichnet — das Priesterthum der Dea Roma bekleidet hatte; 3) auf T. Claudius Nikeratos; 4) auf Faustina, Gemahlin des Antonius Pius; 5) und 6) auf eine vornehme athenische Familie, welche dem Herodes Atticus verwandt ist, nämlich auf L. Bibullius Hipparchos und seine Tochter Athenais; 7) auf den Stoiker L. Peticius aus Korinth, von seiner Mutter Okkia Prisca gewidmet; 8) auf eine dem Zeus geweihte Ehrenstatue des Spondophoren Alkias u. A. Zwei byzantinische Grabschriften beziehen sich auf Andreas und Kyriakos, die beide Anagnosten waren; der erstere bezeichnet sich als Marmorarbeiter, der letztere hat eine neue Pflasterung der Kirche vorgenommen. — Die beiden Expeditionschefs, die Herren Streichert und Dr. Hirschfeld, haben am 20. März einen zu ihrer Erholung nothwendigen vierzehntägigen Urlaub nach Athen angetreten. Am 27. dess. Mts. ist Prof. Curtius wieder in Druva zu einem kürzeren Aufenthalte eingetroffen, nachdem zwei Tage vorher der Former Martinelli mit sieben Gehilfen angekommen war, um die umfangreichen Abformungsarbeiten der diesjährigen Campagnefunde sofort zu beginnen. (St.-A.)

Vermischte Nachrichten.

K. Der Auszug der protestantischen Zillerthaler aus ihrer Heimat im Jahre 1837 von Math. Schmid. Wir haben eine Kulturgeschichte erst seit der Zeit, als unsere Historiker begreifen lernten, daß für die Entwickelung der Völker noch andere Elemente von bestimmender Bedeutung sind, als Schlachten, Friedenstraktate und Krönungen. Und wir besitzen auch Maler, welche Kulturgeschichte malen. Unter den Ersten derselben müssen wir Franz Defregger und Mathias Schmid nennen, beide Tiroler von Geburt, welche die Stoffe zu ihren Bildern aus der inneren Geschichte ihres Volkes nehmen. Defregger's „Speckbacher", „Letztes Aufgebot" und „Heimkehr des Landsturms" tragen die Signatur ausgesprochen kulturgeschichtlicher Bedeutung. Daran reiht sich nun des wackeren Mathias Schmid „Auszug der protestantischen Zillerthaler aus ihrer Heimat im Jahre 1837." — Seit Anfang der dreißiger Jahre bekannte sich eine Anzahl von Bewohnern des Zillerthals insgeheim zum Protestantismus. Bald wuchs dieselbe mehr und mehr an und betrug gegen das Jahr 1837 an Tausend. Ein solcher Abfall von der katholischen Kirche war geistlichen und weltlichen Behörden ein Greuel, und sie ließen es in treuem Vereine nicht an Maßregeln fehlen, deren äußerste Härte den davon Betroffenen nur die Wahl, ließ entweder zum alten Glauben zurückzukehren oder aber die Heimat zu verlassen. Etwa Fünfhundert zogen das Letztere vor und gründeten bei Erdmannsdorf in Schlesien eine nach ihrem geliebten Thal benannte Kolonie. Diesen Auszug der glaubenstreuen tiroler Protestanten aus ihrer Heimat nun hat Math. Schmid, der vordem selber die seine im Patznaunthale verließ, weil er keine Lust verspürte, sich von Gensdarmen zur Kirche führen zu lassen, in seinem neuesten eben vollendeten Gemälde dargestellt. Da wo die vier Hauptseitenthäler des viel genannten Zillerthales bei Maierhofen zusammentreffen, liegt unfern davon am rechten Ufer des Zillerbaches das malerische Dörflein Brandberg, umgeben von zahlreichen hoch hinaufreichenden Ringelgehöften. Hier war der Hauptsitz des Protestantismus, und so hat der Künstler mit gutem Grunde gerade diese landschaftliche Scenerie für seine Komposition gewählt. Letztere ist keineswegs besonders reich an Figuren. Es war der Künstler vielmehr sichtlich bestrebt, seinen Gedanken mit möglichst wenigen Mitteln zum Ausdruck zu bringen, und das ist ihm denn auch in überzeugendster Weise gelungen. Männer, Frauen und Mädchen, Vertreter aller Altersstufen sind auf ihrem Wege zu Thal auf einem Bergvorsprunge angelangt, von dem sie noch einmal die geliebte Heimat überschauen können. Ein Theil, an seiner Spitze ein Mann im reiferen Alter, neben ihm ein junges Weib mit einem Kindchen auf dem Arme und ein eben erblühendes Mädchen und ein Greis, den die Medaille als einen der Vaterlandsvertheidiger von 1809 kennzeichnet, haben sich schon losgerissen, nur das Mädchen wirft noch einen letzten Blick zurück. Dicht hinter ihnen sehen wir eine Gruppe von Frauen tief ergriffen in's Thal hinabschauend. Sie zwingen die Nächstnachfolgenden, in gleicher Weise Halt zu machen. Unter diesen befindet sich ein Greis, der, außer Stande, den beschwerlichen Weg zu machen, von einem kräftigen Manne auf einer „Kraxe" festgeschnürt, auf dem Rücken getragen wird, eine Episode von tief ergreifender Wirksamkeit. Und weiter hinten steigen Andere, mit dem Allernöthigsten beladen, den Felsensteig herab. Daß sie die Wanderung aber nicht freiwillig antraten, das sagt uns der Polizist links im Vordergrunde, der, den unvermeidlichen „Haslinger" in der Hand, die Truppe der Scheidenden überwacht. Es liegt etwas wie ein menschlich Rühren in dem wettergebräunten Gesicht des Alten mit dem ezechischen Typus. Der Mann thut seine Pflicht, aber er wäre lieber weit weg. Er ist nur das Organ der Herren in Innsbruck, welche die Glaubenseinheit Tirols retten.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Kunstgeschichtliche Werke.

Adeline, Jul., L. H. Brevière, dessinateur et graveur, rénovateur de la gravure sur bois en France, 1797—1869. Notes sur la vie et les oeuvres d'un artiste normand. Mit Bildern u. Facsim. (119 S.) kl. 4°. Rouen, Angé.

Assier, A., Les arts et les artistes dans l'ancienne capitale de la Champagne, 1250—1680. Peintres-verriers, peintres-architectes, tailleurs d'images, menuisiers-sculpteurs, facteurs d'orgues, fondeurs et orfèvres, etc. 2 Bde. (132 S.) 8°. Paris. Aubry. 1,60 M.

Hoff, Joh. Friedr., Adrian Ludwig Richter, Maler und Radirer. Des Meisters eigenhändige Radirungen, sowie die nach ihm erschienenen Holzschnitte, Radirungen, Stiche, Lithographien, Lichtdrucke und Photographien. Gesammelt, geordnet, zum Theil

beschrieben und versehen mit Nachweisungen, Tabellen und dem Verzeichniss der nach Richter thätigen Künstler. Mit einer Einleitung von Hermann Steinfeld nebst dem Bildnisse und der Handschrift Richter's. (XXXX u. 489 S.) Lex.-8⁰. Dresden, J. H. Richter. 14 M.

Krätz, Joh., Wozu dienten die Doppelchöre in den alten Cathedral-, Stifts- und Klosterkirchen? Lösung der Frage durch eine urkundlich-historische Darstellung. (12 S.) 8⁰. Hildesheim, Lax. 40 Pf.

Pfau, L., Kunst und Gewerbe. Studien. Erste Hälfte. (352 S.) 8⁰. Stuttgart, Ebner & Seubert. 3,80 M.

Pichon, F., Essai sur les travaux faits à la cathédrale du Mans pendant le XIXe siècle. (64 S.) 8⁰. Le Mans, Leguicheux-Gallienne.

Schöner, R., Pompeji. Beschreibung der Stadt und Führer durch die Ausgrabungen. (VIII u. 194 S.) kl. 8⁰. Mit 1 Plan u. 5 Abbild. Stuttgart, Spemann. 4 M.

Siret, Ad., L'enfant de Bruges, renseignements biographiques, documents, articles de journaux, lettres, procès-verbaux etc., réunis et annotés. (XIX, 418 S. u. 10 Tafeln.) 8⁰. Brüssel, Office de Publicité. 16 M.

Swarte, Lettres sur le salon de 1875. (64 S.) 8⁰. St.-Omer, Fleury-Lemaire.

Trendelenburg, Ad., Der Musenchor. Relief einer Marmorbasis aus Halikarnass. 36. Programm zum Winckelmannsfest der archäol. Gesellschaft zu Berlin. (21 S. u. 1 Tafel.) 4⁰. Berlin, Besser. 3 M.

Turinaz, De l'étude de l'archéologie. De la restauration des églises et de la conservation des objets d'art. (28 S.) 8⁰. Paris, Palmé. 80 Pf.

Zerffi, G. G., A manual of the historical development of art. Pre-historic, ancient, classic, early christian; with special reference to architecture, sculpture, painting and ornamentation. (330 S.) 8⁰. London, Hardwicke. 6 M.

Bilderwerke.

Fol, W., Le Musée Fol. Etudes d'art et d'archéologie sur l'antiquite et la renaissance. Choix d'intailles et de camées antiques, gemines et pates. (100 S. Text u. 36 Tafeln.) Fol. Genf, Georg. 20 M.

Franz, J., Berlin's Grabdenkmäler und Erbbegräbnisse. 1. u. 2. Lief. (à 8 Bl. in Lichtdruck.) 4⁰. Berlin, Polytechn. Buchhandlung. à 6 M.

Gruner, L., Vorbilder ornamentaler Kunst der ital. Schulen d. 15. bis Anfang des 17. Jahrh. Zum ersten Male veröffentlicht. 2. Lief. Die Cantoria der Sixtinischen Capelle im Vatican. (6 litho- u. 1 chromolithogr. Bl.) gr. Fol. Leipzig, Arnold. 18 M.

Lau, Th., Die griechischen Vasen, ihr Formen- u. Dekorationssystem. Mit einer historischen Einleitung von H. Brunn und erläuterndem Texte von P. F. Krell. 1. Hälfte. (20 S. Text u. 22 Tafeln.) Fol. Leipzig, Seemann. 28 M.

Oeuvre d'Albert Dürer, reproduit et publié par Amand-Durand. Texte par George Duplessis. (IV u. 24 S. u. 108 Tafeln.) Fol. Paris, Goupil. 200 M.

Steeger, V., Le più belle pareti di Pompei. Riproduzioni cromolitografiche, con brevi dichiarazioni di E. Presuhn. Lief. 1 u. 2. (à 10 Bl.) 4⁰. Turin, Loescher. 13,20 M.

Yriarte, Ch., Venise. Histoire, art, industrie, la ville, la vie. Ouvrage orné de 400 gravures, dont 50 impr. hors texte. 1. Serie. (40 S. u. 6 Separ.-Bilder.) Fol. Paris, Rothschild. 4 M.

Kupferstiche.

Rubens, P. P., Die Kreuzabnahme. Gestochen von E. Corr und Th. Franck. Brüssel, Goupil & Co. 80 M.

Inserate.

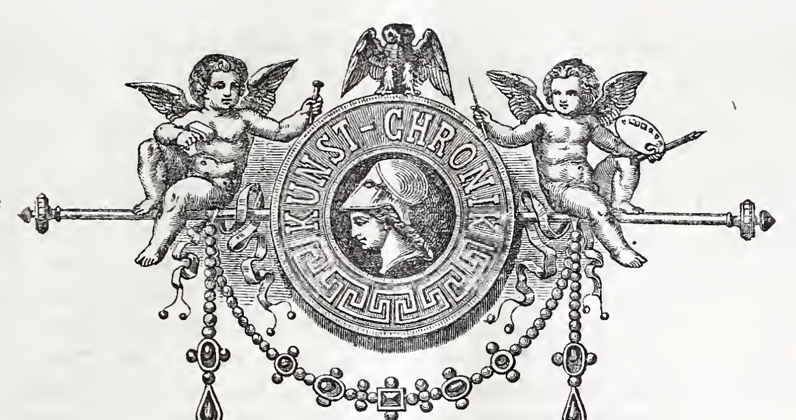
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XII. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

9. Mai



Nr. 31.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1877.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Donnerstag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause.

Die schwere Noth der Zeit macht sich diesmal in der Jahresausstellung des Künstlerhauses auffallend fühlbar. Derzeit zählt sie Alles in Allem blos 440 Nummern — nachträglich sollen noch mehrere interessante Bilder von Defregger, Kurzbauer, M. Schmid u. A. eingereiht werden — und wenn man von älteren Kunstwerken absieht, welche zur Erhöhung des Effektes und zur Ausfüllung der leeren Wände reichlich herangezogen wurden, so fällt auf die Produktion des letzten Jahres nicht viel mehr als die Hälfte sämmtlicher Objekte. Von diesen wieder stammt ein großer Theil aus Deutschland, so daß die Produktion der Wiener Künstler im abgelaufenen Jahre als äußerst gering zu bezeichnen ist. Wir müssen uns hier damit begnügen, diese Thatsache festzustellen und auf den Zusammenhang derselben mit der in Wien jetzt herrschenden Scheu vor Luxusausgaben, auch der edelsten Art, hinzuweisen; warum die Künstler wenig arbeiten, wenn keine Bestellung und keine unmittelbare Aussicht auf Verkauf des Kunstwerkes vorhanden ist, das gehört in ein anderes, sehr weitläufiges Kapitel.

Bei den älteren Bildern können wir hier nicht verweilen, so interessant sie auch sind, da man Namen wie Decamps, Brascassat, Couture, Calame, Leys, Koekkoek, Verlat, Schleich und den beiden Achenbach begegnet; erwähnen wollen wir nur die der Sammlung der Fürstin Marie zu Hohenlohe-Schillingsfürst entlehnten Handzeichnungen berühmter französischer Meister, welche ohne den diesjährigen Raumüberfluß im Künstlerhause kaum allgemein bekannt geworden wären. Da finden sich höchst interessante, zum Theil ausgeführte, zum Theil blos als künstlerische Handschriftproben anzusehende Blätter von Ary Scheffer, Tony Johannot, Delaroche, Robert-Fleury, Horace Vernet, Meissonier, Madou, Gustave Doré und anderen neueren Meistern; sogar der alte Klassicist Ingres, der französische Nazarener Flandrin, der Soldatenmaler Bellangé und der Satirenzeichner Granville sind vertreten. Ein Albumblatt von Delacroix, „Hamlet mit dem Todtengräber", interessirt nicht nur wegen der ebenso genial wie flüchtig hingeschriebenen Komposition, sondern auch wegen der Dedikation an Liszt; der ganze Kampf der „romantischen Schule" taucht vor dem geistigen Blicke auf, wenn man diesen Stoff, die Hand des Meisters und den Namen des Künstlers, dem die Huldigung gilt, auf einem kleinen Blättchen vereint sieht.

Minder anregend ist die Ausstellung auf ihrem eigensten Gebiete: der letztjährigen Produktion; doch müssen wir uns daran machen. Sehr zahlreich, aber wenig erfreulich ist das Porträt vertreten; denn immer mehr reißt die lächerliche Mode ein, sich im Kostüm porträtiren zu lassen. Freilich, wenn selbst ein Lenbach derartige Zumuthungen nicht abzuwehren vermag und seiner interessanten Dame nicht begreiflich zu machen verstand, daß sie das Renaissancekostüm nicht interessanter machen könne als sie ist, so kann man es auch Fritz August Kaulbach nicht verdenken, daß er, „soweit die vorhandenen Kräfte reichen", dem jüngeren Holbein nachzugehen bestrebt ist. Seine Kräfte aber reichen leider nicht sehr weit, und so macht es einen kläglichen Eindruck, wenn man sieht, wie der so begabte Maler sich

leeren Aeußerlichkeiten gefangen giebt und von vorn herein auf das verzichtet, was den Hauptreiz der Holbein'schen Bildnisse ausmacht: die psychologische Vertiefung. Der grüne Hintergrund wäre, wenngleich mit etwas „chic" versetzt, gut nachgeahmt; auch das Kostüm hat der gelehrte Theaterschneider, fast möchten wir sagen: Historienschneider, korrekt abgeliefert; selbst der volle deutsche Name des konterfeiten Fräuleins und die lateinisch geschriebene Jahreszahl der Entstehung des Porträts ist, unter vorsichtiger Verschweigung „aetatis suae", welche Angabe ja in Zukunft unbequem werden könnte, auf dem Bilde nach alter Art zu lesen; ja ein bürgerliches Phantasiewappen finden wir an gewohnter Stelle: — macht aber alles das einen Holbein, oder überhaupt ein gutes Porträt? Weit gefehlt! So wie es verkehrt wäre, wenn Jemand, der irgendwo bekannt werden will, daselbst maskirt aufträte, so widersinnig ist es, wenn ein für die Familie bestimmtes Bildniß, das zunächst durch seine Aehnlichkeit anheimeln soll, von der Wand ganz fremdartig niederblickt, wie etwa ein aus einer Rumpelkammer gezogenes, gut restaurirtes Ahnenbild. Uebrigens ist bei dem besprochenen Porträt in Zeichnung und Kolorit, namentlich in dem warmen, blühenden Fleisch ein tüchtiges Talent unverkennbar. Das ist bei den beiden Bildnissen von Gottlieb in Wien nicht der Fall, welche wir erwähnen, weil sie die Mode der „alten Porträts" bis zur Karrikatur führen; in dem einen guckt ein sehr bürgerliches Gesicht aus dem Kostüm eines Theaterkomthurs heraus, das andere zeigt in kaum zu überbietender Farbenkakophonie einen höchst modernen, brünetten Mädchenkopf über einem „alten" Gewande von schmutziger gelbgrüner Farbe, auf tiefblauem Hintergrunde! Angesichts solcher Verirrungen stellen sich die zwei schönen, ohne Künstelei vorgetragenen Porträts von Angeli doppelt wirksam dar, namentlich das einer jungen, brünetten Dame mit lebensvollen, heiter-anmuthigen Zügen, welches zu den besten Bildnissen dieses Meisters gehört. Das Kostüm entspricht wohl nicht dem letzten Modeblatt, sondern zeigt im Schnitt leise Anklänge an die Gewandung des in Wien durch die treffliche Reproduktion der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" sehr populär gewordenen van Dyck'schen Bildnisses der Tassis; allein es könnte immerhin selbst heute im Salon getragen werden, ohne zu sehr aufzufallen und vermeidet eben durch die Emancipation von der Mode des Tages den Nachtheil, nach kurzer Zeit altmodisch auszusehen. Auch von Karl Probst, einem Schüler Angeli's, sind drei tüchtige, ohne alle Affektation gemalte Porträts ausgestellt.

Auf dem Gebiete des Genre begegnen wir einigen interessanten Arbeiten, was damit in Verbindung steht, daß angebliche Historiengemälde und historische Porträts den genrehaften Zug so deutlich an sich tragen, daß man sie unbedenklich dem historischen Genre beizählen muß. Das ist der Fall bei den „historischen Porträts" von Makart und Matejko, welche auf Bestellung eines hiesigen Kunstfreundes gemalt wurden und mit einem Deckengemälde von Canon ein Gemach des Besitzers schmücken sollen. Makart's Bild stellt einen sehr wenig gekannten Helden aus der Zeit der ersten Vertheidigung Wiens gegen die Türken dar und ist nichts weiter, als ein für Makart auffallend gut gezeichnetes, in ein „makartrothes" Kostüm gehülltes, lebloses Ateliermodell. Fast scheint es, daß das große Bild blos bezweckt, das Roth der Makart'schen Palette, von welchem so viel Aufhebens gemacht wird, zur Geltung zu bringen; damit würden wir, aufrichtig gesagt, uns nicht begnügen, selbst wenn es sich um das Roth eines Carpaccio, Cima da Conegliano, Tizian oder Bordone handelte, welches denn doch noch eine ganz andere Farbe ist, als die Makart's. Matejko's Bildniß eines tschechischen Heerführers aus dem 15. Jahrhunderte ist voll echten historischen Geistes und kräftigsten Lebens; die Ausführung im Detail zeugt von fabelhafter Virtuosität. Im Wohnzimmer muß jedoch die Wirkung viel zu stark und unruhig sein; so ein Hussit rebellirt selbst in effigie. Canon's Deckengemälde: eine auf der Jagd ausruhende, von einem jugendlichen Satyr gelabte Diana, ist abermals eines jener virtuosen Imitationsstücke*), welche diesem begabten Künstler leider zur zweiten Natur geworden sind; diesmal sehen wir Rubens'sche Gestalten, unter denen sogar eine Imitation der Helene Forment nicht zu verkennen ist, mit etwas venetianischem Kolorit übergossen. Das Ganze wird, in die richtige Lage und Beleuchtung versetzt, ohne Zweifel eine gute Wirkung machen; ob aber eine ehrliche Kopie nach einem alten Meister solch' einer maskirten nicht vorzuziehen sei, ist eine andere Frage.

Eine nicht minder virtuose Imitation hat L. Vollmar in München mit seinem bäuerlichen Genrebild geliefert, das ein Pasticcio Defregger'scher Köpfe und Figuren enthält, sowie in der Art und im Kolorit Defregger's gemalt ist; selbst in geringer Distanz glaubt man auf den ersten Blick vor einem Bilde des tiroler Meisters zu stehen. Das große und prätentiöse Genrebild von Josef Flüggen in München, „Regina Imhof, die Braut G. Fugger's, empfängt Hochzeitsgeschenke", ist so recht ein modernes Salonbild; an geistigem Gehalt ist es arm, und die glatte Technik ist selbst der Wiedergabe des Stofflichen nicht gewachsen. Das Salongenre ist noch durch einige Bilder und Studienköpfe von Beyschlag vertreten, welche sämmtlich den bekannten, süßlich-sentimentalen, geleckt-eleganten Charakter an

*) Vergl Kunst-Chronik Nr. 35 des XI. Jahrg. (1876) Sp. 557 ff.

sich tragen. Nach diesem Zuckerwasser sind die geistreich-pikanten, leider etwas zu flüchtig hingeschriebenen Genrebilder von Wilh. Diez in München doppelt erquickend; diesmal gesellt sich ihnen ein ähnlich aufgefaßtes und behandeltes, aber weit sorgfältiger durchgebildetes, sehr fein ausgeführtes Kabinetstück von Karl Probst in Wien bei, welches einen jüdischen Trödler darstellt, der ein ihm von marodirenden Landsknechten angebotenes Kruzifix auf die Silberwaage legt und mit schlauer Bedenklichkeit fragt: „Was soll ich dafür geben?" Erwähnung verdienen noch das große Gemälde von Fr. Schauß, „Vor dem Bade", welches das einfache Thema, wie eine nackte Mutter ihr nacktes Kind zu baden sich anschickt, in lebensgroßen, sehr gut gezeichneten, aber im Fleisch mit dem charakteristischen grauen Ton des Künstlers behafteten Figuren ausführt; dann das in gewaltigen Dimensionen gehaltene Dekorationsbild „Im Frühling" von dem Münchener Julius Kronberg, dessen Komposition sich akademisch-steif gibt und geringe Erfindungsgabe bekundet, in der Farbe aber manche große Vorzüge hat, die auf französische Vorbilder zurückzuführen sind. Das komische Genre ist durch die „Ernste Geschichte" von Eugen Blaas, dann durch einen schneidernden Klosterbruder von Grützner und am ergötzlichsten durch das in Erfindung und Ausführung gleich gelungene Bild „Die Tante kommt" vertreten, dessen vis comica das lächerliche Kostüm der Zeit unserer Großmütter noch vermehrt.

Auf dem Gebiete der Landschaft hat sich Willroider in München mit einigen Bildern, namentlich mit der trefflichen großen „Landschaft aus Kärnthen" sehr glücklich eingeführt. Die bekannten Wiener Meister August Schaeffer, Josef Hoffmann, Obermüllner, Lichtenfels, Halauska und Seelos sind würdig vertreten. Der vielmalende Remi van Haanen, dessen unzählbare Bilder seit einem Jahrzehnt einander so gleichen, daß man auf eine fabriksmäßige Erzeugung derselben schließen möchte, hat uns durch seine diesmal ausgestellte „Waldlandschaft" wahrhaft überrascht. Das Bild lehnt sich allerdings merklich an Hobbema an; es ist aber so frei behandelt, so breit hingeschrieben, so tüchtig komponirt und so wirksam beleuchtet, daß man daran seine Freude haben muß. Wie ein Künstler, welcher solcher Leistungen fähig ist, sich zu jener gewöhnlichen Fabriksarbeit herablassen kann, von welcher auch diesmal Proben aushängen, ist uns unbegreiflich. Eine zahlreiche Suite landschaftlicher Federzeichnungen von F. Baer in München bietet kleine Meisterwerke an Schärfe der Zeichnung und Energie der Stimmung; sie lassen nur bedauern, daß der Künstler sie nicht mit der Radirnadel ausgeführt hat, für welche sie wie geschaffen sind, um sie der verdienten Verbreitung zuzuführen.

Von der Plastik ist diesmal nichts zu melden; Beachtung verdient nur das von Schmidgruber nach seinem schon bekannten Entwurfe für das Portal des Künstlerhauses gearbeitete Standbild Albrecht Dürer's. Die Figur ist in Haltung und Charakterisirung recht gelungen und sehr sorgfältig in einheimischem tiroler Marmor ausgeführt, welcher seine Verwendbarkeit für derartige künstlerische Zwecke außer Zweifel gestellt hat.

Oskar Berggruen.

Korrespondenz.

Frankfurt a/M. im April.

Die Hoffnungen unserer letzten Korrespondenz sind fromme Wünsche geblieben. Die Verquickung des Kunstvereins und Städel'schen Kunstinstituts hat eine neue Besiegelung erfahren; in den Räumen des Kunstvereins schwimmt das leidige Mittelgut wieder munter obenauf, und wenn nicht einige Aprilscherze so überraschend glücklich für den ungesuchtesten Humor sorgten, könnten wir allen Ernstes mit der Inspektion hadern. So können wir ihr für diese neueste Richtung den bekannten tiefgefühlten Dank nicht vorenthalten. — Da haben wir also zwei prächtig in Marmor gehauene weibliche Akte, der eine mit Fledermausflügeln, der andere mit Schilf im Haar, nach dem schmerzlich vermißten Badegewande suchend. „Welches von den zweien ist das Porträt der Frau X?", soll harmlos ein beschaulicher alter Herr gefragt haben. — Da haben wir von einem Porträtmaler ein wohlgenährtes Stillleben, von einem andern einen schülerhaften Velazquez, von einem Kupferstecher einen Oelstich, eins von beiden, einen alten Mann oder eine alte Frau, und schließlich grün in grün ein Paradies, einen Charon, einen Christus — doch halt! hier hört der Scherz auf.

Ueber das Wesen und die Aufgaben der Kunst ist schon mancher Aesthetiker grübelnd gestolpert, und die Kunstkenner von der klingenden Münze meinen wohl gar, der Markt allein bestimme das Zünglein der Kunstwaage. In einem Punkte sind aber wohl Künstler, Aesthetiker, Kunstkenner und Kunstfreunde einig, in dem Verlangen, daß die Kunst unbefangen sein soll. Wo wir in einem Kunstwerk die ungesuchte Wiedergabe der Natur antreffen, da haben wir das Kriterium der Klassicität, der Kunst von bleibendem Werth. Das überlegte, absichtliche, gemachte Gethue dagegen ist immer das Zeichen unkünstlerischen Schaffens, und wo wir es finden, sprechen wir von einer Unwahrheit in der Kunst, welche gleichbedeutend ist mit Unnatur. Es giebt Mädchen von 15—17 Jahren, die wahre Glückskinder der Unbefangenheit sind, die naiv lachen, naiv weinen, naiv fragen, naiv denken, kurz bei jedem alten Brummbären der Reflexion geradezu einen vergnüglichen Neid nach diesem Eden der Naivetät erregen. Dann giebt es aber

auch Backfische mit Runzeln und Schminke, denen das spindeldürre Raffinement unter dem schier dreißigjährigen Flügelkleide hervorguckt. Von dieser Sorte Unbefangenheit ist das, was man gesucht naiv in der Kunst nennt, und wo wir ihr begegnen, werden wir uns erlauben, nicht herzlich, aber verdrießlich zu lachen. Mit der Gottesgabe Naivetät soll man keinen Spott treiben, namentlich wenn ein Darstellungstalent hinzukommt, wie es Thoma und Steinhausen neben jener Begabung besitzen. — Da haben wir also eine saftige Wiese mit einem Teiche und allerlei Gethier, nur nicht demjenigem Gethier, welchem es in diesem friesländischen Graswuchs gewiß schleppfüßig wohl wäre. Sondern auf dieser Wiese befinden sich ein Hund, ein Löwe, zwei Tiger, ein rothhaariger Bursche, dessen Lieblingsspeise, nach der Beleibung zu schließen, aus Kartoffeln besteht, nackt vor einem ebenfalls nackten Weibe; denn nach Thoma's Behauptung befinden wir uns vor dem Paradiese mit Adam und Eva. — Pendant des Vorigen: rein tubenblauer Himmel, darüber wildes Gewölk in Regenbogenfarben, darunter ein friedfertiger Acheron mit dem Oboluserheber Charon, der uns Sterblichen seine liebenswürdigste Seite, nämlich die Posteriora, zukehrt. Er kommt augenscheinlich von einem Todtengelage, denn er führt im Nachen einen ungeheuerlichen Rest von Eingeweiden und Gekrösen, aus welchen die entsetzte Phantasie allmählich einen gekrönten Greis, einen blutenden Mann, eine seekranke Frau u. dgl. m. entwirrt. — Wir würden nicht stehen geblieben sein vor diesen Bildern, geschweige uns der verdrießlichen Beschreibung geopfert haben, wenn wir nicht ein Talent von hervorstechender Begabung auf diesem Irrwege absichtlicher Naivetät befangen sähen. Schade um das Talent! Da hört selbst der Scherz auf, ein Genuß zu sein. Sehen wir nun aber gar die vortrefflichen Blei- und Federstudien Steinhausen's, so wünschen wir, daß er seinen Christus an dem hübsch gedachten Ziehbrunnen aus diesem kalten Grün, bei welchem uns eine Gänsehaut überläuft, in ein so natürlich gesundes Klima versetzen möge, wie er es uns in seinen Studien gezeigt hat.

Der Landschafter Jakob Maurer hat seine freundlichen Waldidyllen einmal in die Galeriebildersprache übersetzt. Am glücklichsten ist ihm die sonnige Stimmungslandschaft gelungen mit dem Hirten und der Schafheerde, einer Staffage Anton Burger's, wie wir sie glücklicher und schöner von seiner Hand nicht gesehen haben. — Sonst ist in den Ausstellungen des Kunstvereins der Rest Schweigen. — Im Städel'schen Kunstinstitut ist die Porträtbüste Veit's von Schwind, einem Schüler Kaupert's, zu erwähnen, als eine Arbeit, die ein hübsches Talent nach der naturalistischen Seite hin verräth. Dann sind wir auch hier am Anfang und Ende.

Draußen pfeifen die Vögel, als wäre es Frühling, und doch straft ein wörtlicher Blüthenschnee die Frühlingsboten Lügen. Selbst im benachbarten Wiesbaden, das Frankfurt um vierzehn Tage voraus zu sein behauptet, wehte es uns kühl bis auf die Haut an. Von Voraussein bemerkten wir keine Spur. Noch weniger sahen wir davon in der Kunstausstellung des Kurhauses. Bei diesen zehntausendmarkigen Germania's nebst gerade so kostspieligem, aber gerade so wenig kostbarem; hohem und niederem Gefolge wurde uns endlich auch klar, was man im Auslande lächelnd Germaniakunst nennt. So was hatten wir in der That in Deutschland zu sehen noch keine Gelegenheit. Wollte Gott, sie böte sich uns auch so bald nicht wieder dar! Mit einem Reisegefährten stimmten wir im Angesicht dieser Ausstellung aus vollem Herzen ein in eine Abbitte dem hiesigen Kunstverein gegenüber: „Es giebt anderwärts einen noch größeren — — — —!“ Sit venia verbo omisso.

Otto Busch.

Nekrolog.

Franz Hanfstaengl †. Die Welt ist wieder um einen tüchtigen Künstler und liebenswürdigen Menschen ärmer: am 18. März ging in München der herzogl. Sachsen-Meiningensche Hofrath Franz Hanfstaengl mit Tod ab. Nachdem er mehr als 72 Jahre zurückgelegt, ohne je ärztlicher Hilfe bedürftig gewesen zu sein, suchte er vor wenigen Wochen, von Athemnoth gequält, in Nizza Linderung. Am 8. März von dort zurückgekehrt, ordnete er vor seinem Tode noch alle seine Angelegenheiten mit bewunderungswerther Ruhe und Klarheit und verschied zehn Tage später inmitten seiner Angehörigen.

Franz Hanfstaengl ward am 1. März 1804 als armer Leute Kind im Dorfe Baiernrain nächst der heutigen Eisenbahnkopfstation Stafflach bei Gmund am Tegernsee geboren und kam 1816 als echter Oberländer Bauernjunge in Lodenjoppe und Kniehosen nach München, wo er zunächst in Mitterer's Zeichenschule trat und dann die k. Akademie besuchte. Mit seiner entschieden realistischen Richtung verstieß er gegen die Prinzipien der von Cornelius geleiteten Anstalt. Nachdem er gleichwohl vier Jahre (1819—25) seine Studien von selber fortgesetzt, trat er in lebhaften Verkehr mit Mitterer und durch ihn mit Alois Senefelder und warf sich nun mit allem Eifer auf die Lithographie, welche er in höherem Maße als irgend ein Anderer der Kunst dienstbar machte. Obwohl durch die ihm 1829 übertragene Stelle eines Zeichenlehrers an der Feiertagsschule lebhaft in Anspruch genommen, errichtete er doch schon im folgenden Jahre eine lithographische Kunstanstalt und ging 1834 nach Paris, um daselbst Lemercier's Steindruckverfahren kennen zu lernen, der bald danach Hanfstaengl's Besuch in München erwiderte. Bald darauf tauchte am sächsischen Hofe der Gedanke auf, die Hauptschätze der Dresdener Galerie durch den Steindruck vervielfältigen zu lassen. Es sollte das auf Staatskosten geschehen, und Hanfstaengl ward als ausführender Künstler gewählt und zu diesem Zwecke nach Dresden berufen. Verschiedene Gründe bestimmten ihn jedoch, auf diese

Form nicht einzugehen, und es gelang ihm in der That, durchzusetzen, daß er das Unternehmen zu seinem eigenen machen durfte. Er siedelte in Folge dessen 1835 nach Dresden über und zeichnete innerhalb der nachfolgenden 17 Jahre 138 der vorzüglichsten Bilder der dortigen Galerie auf Stein, seine Thätigkeit zwischen Dresden und München theilend. Die Maitage des Jahres 1849 wurden für Hanfstaengl höchst gefahrdrohende. Eben in Dresden anwesend, mußte er geschehen lassen, daß Aufständische von seinem Wohnhause aus die eingerückten Preußen beschossen. Das Haus ward von den Truppen genommen und Hanfstaengl, der dem Aufstande durchaus fern geblieben, sollte gleich den übrigen Gefangenen erschossen werden. Da rettete ihn ein Geschenk des Königs Friedrich Wilhelm IV. von Preußen: eine goldene, mit dessen Bildniß in Diamanten geschmückte Tabaksdose, die Hanfstaengl dem kommandirenden preußischen Offizier mit der Bitte übergab, sie nach seinem Tode dem fürstlichen Geber zurückzustellen.

Im Jahre vorher hatte Hanfstaengl in München eine galvanographische Anstalt errichtet und war eifrigst bestrebt, diese Technik zu Zwecken künstlerischer Reproduktion zu vervollkommnen, was ihm auch mit bestem Erfolge gelang, und als später die Photographie in die Reihe der gleichen Vervielfältigungsmittel eintrat, war es wieder Hanfstaengl, der dieselbe mit Hilfe seiner alten künstlerischen Erfahrungen und neuerworbener chemischer Kenntnisse außerordentlich förderte. Seine Leistungen im Porträtfache und namentlich auch in der Wiedergabe von Oelbildern sind von ausgesprochen künstlerischem Werthe. So kam es denn, daß, als es sich um die photographische Nachbildung der ersten Werke der alten Pinakothek zu München handelte, Hanfstaengl aus der Konkurrenz von 22 der ersten deutschen photographischen Anstalten als Sieger hervorging.

Hanfstaengl handhabte übrigens die Zeichenkreide nicht blos als Kopist: er zeichnete Tausende von Porträts nach dem Leben auf den Stein, und die weitaus größte Mehrzahl derselben dürfen als Leistungen ersten Ranges bezeichnet werden; denn nur wenige Künstler wissen die Charaktereigenthümlichkeiten der Originale in so überzeugender Weise zur Anschauung zu bringen, ohne die freie künstlerische Auffassung zu beeinträchtigen.

Es giebt aber auch nur wenige Menschen von so edler Selbstlosigkeit und Herzensgüte, wie Hanfstaengl war. Ohne fremde Beihilfe arbeitete er sich vom armen unwissenden Bauernjungen zum feingebildeten Kavalier in des Wortes schönster Bedeutung auf, der sich mit derselben Leichtigkeit an den Höfen von München, Dresden und London bewegte, wie in den Kreisen zeitgenössischer Gelehrter und in der zwanglosen Künstlerkneipe. Sobald er selber festen Boden gewonnen, rief er seine Brüder zu sich und bildete sie zu achtbaren Künstlern heran. Sein eigener Wohlstand führte auch seine Verwandten zu solchem. Und dabei bewahrte Hanfstaengl noch bis in die letzten Tage seines langen Lebens seinen Lehrern Mitterer und Senefelder eine werkthätige dankbare Erinnerung. Er stiftete eine Mitterer-Medaille für hervorragende Schüler der Feiertagszeichnungsschule, deren erster Lehrer Mitterer gewesen, errichtete ihm ein stattliches Grabdenkmal und war als Vorsitzender des Münchener Lokalkomité's für Errichtung eines Senefelder-Denkmals in München, zu dessen Kosten er namhafte Summen beitrug, unermüdlich thätig. **C. A. Regnet.**

Personalnachrichten.

O. A. Der Historienmaler P. Janssen ist als Lehrer des Zeichnens und Malens nach der Antike und nach dem lebenden Modell, mit dem Titel Professor, an der Düsseldorfer Akademie angestellt worden. Allgemeine Genugthuung erregt es, den durch so viele schöne Arbeiten bekannten, hochgeschätzten Mann für die rheinische Kunstanstalt gewonnen zu sehen; nur wird es vielfach bedauert, daß er nicht zum Professor der Historienmalerei ernannt wurde, da er auf diesem Gebiete seine größten Erfolge zu verzeichnen hat, und gerade dieses in der Neuzeit so wenig angebaut wird. Hoffentlich werden sein Beispiel und seine anregende Persönlichkeit dennoch nach dieser Richtung hin ihren belebenden Einfluß geltend machen. Die Besprechung seines neuesten, noch im Entstehen begriffenen Werkes, eines Cyklus historischer Darstellungen für die Stadt Erfurt, behalten wir uns für nächste Zeit vor.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. Stuttgart. Im Festsaale des Museums der bildenden Kunst war kürzlich ein großes Gemälde ausgestellt, welches in hohem Grade die allseitige Theilnahme erweckte, da es einen für unsere Stadt sehr interessanten Gegenstand behandelte. Heinrich Schaumann in München, ein geborener Würtemberger, hat es nämlich unternommen, das weithin bekannte Volksfest in Cannstadt, welches jedes Jahr im September abgehalten wird, künstlerisch zu schildern, und diese schwierige Aufgabe, die ihn mehrere Jahre beschäftigte, mit vielem Geschick und Erfolg gelöst. Mehr als zweihundert Personen treten uns auf dem Bilde in sprechender Porträtähnlichkeit entgegen, und dasselbe gewinnt schon dadurch eine kulturhistorische Bedeutung. In der Mitte hält König Karl von Württemberg mit einem glänzenden Gefolge zu Pferde, dem die bei der landwirthschaftlichen Ausstellung preisgekrönten Thiere, Pferde, Schafe, Rinder u. s. w. von festlich gekleideten Bauern in den malerischen Landestrachten vorgeführt werden. Zu seinen beiden Seiten stehen Kopf an Kopf die Minister, Behörden, Künstler, Gelehrten, Beamten, Bürger und Landleute, die theils bei dem Feste als Veranstalter und Preisrichter, theils als Zuschauer anwesend sind. Mehr im Hintergrunde auf der Festtribüne steht Königin Olga mit den übrigen Fürstinnen, den Damen des Hofes, dem diplomatischen Corps, den Herren des Hofstaates und sonstigem Gefolge und schaut auf das bunte Treiben herab. Festlich flattern die Fahnen und Flaggen der verschiedenen landwirthschaftlichen Vereine, die im Mittelgrunde zur Rechten des Königs aufgestellt sind. Links von demselben stehen weiß gekleidete Festjungfrauen mit Blumen und Kränzen, und ganz im Vordergrunde halten geschmückte Erntewagen, berittene Feldjäger u. A. Im Hintergrunde sieht man noch eine Menge Offiziere und Civilisten zu Pferde, die Hofequipagen und zahllose Zuschauer jeden Alters und Standes. Das Ganze wird malerisch abgeschlossen von der Festtribüne des Publikums mit den wehenden Bannern und Wimpeln zur Rechten und von der schönen gothischen Kirche und den Häusern der Vorstadt Berg mit ihren anmuthigen Höhen zur linken Seite. Die meisten dargestellten Personen haben dem Künstler gesessen, der sich in der letzten Zeit hier aufhielt, um das Bild zu vollenden. Dasselbe wird jedenfalls bald vervielfältigt werden und dann im ganzen württembergischen Lande dieselbe freundliche Aufnahme finden, die ihm hier mit Recht zu Theil geworden Die Komposition rundet sich glücklich ab, Zeichnung und Behandlung sind lobenswerth, die Gesammtwirkung würde sich unseres Erachtens aber wesentlich gesteigert haben, wenn bei dem ungemeinen Farbenreichthum in den Uniformen, Trachten, Kleidern, Fahnen, Thieren u. s. w. das Terrain in neutraleren Tönen gehalten wäre und der frischgrüne Rasen etwas staubiger und vertretener erschiene. Die Hauptsachen würden dadurch noch mehr zur Geltung gelangen.

B. Stuttgart. In der permanenten Kunstausstellung von Herdtle & Peters befanden sich letzthin wieder mehrere recht interessante Gemälde. Emelé in München war durch eine große Darstellung der Schlacht von Dijon am 30. Okt. 1870 vertreten, die er im Auftrage des Fürsten von Hohen-

lohe-Langenburg ausgeführt hat. Das Bild zeigte im Einzelnen wie in der Gesammtwirkung den bewährten Künstler, dem wir schon viele treffliche Leistungen verdanken. Schauß in Weimar brachte die von anderen Ausstellungen längst bekannte und in diesen Blättern mehrfach erwähnte „Ruhende Nymphe im Walde" zur Anschauung, deren koloristische Vorzüge auch hier die gebührende Würdigung fanden. Dieselben würden indessen noch wesentlich gehoben erscheinen, wenn eine idealere Auffassung, namentlich des Kopfes, damit verbunden wäre. Gaupp, ein talentvoller Schüler Piloty's, lieferte ein höchst lebendiges und vorzüglich gemaltes Porträt des badischen Hofmalers von Riedmüller, von dem selbst einige gute Landschaften in Oel und mehrere meisterhafte Zeichnungen und Aquarelle ausgestellt waren. L. Horst brachte ein liebevoll ausgeführtes Bildniß der bekannten Schriftstellerin E. Vely, der Gattin des Verlagsbuchhändlers Simon hier. — Ein hübsches Knabenporträt von Läpple wurde einigermaßen durch eine zu schwärzliche Carnation beeinträchtigt. Das Brustbild einer Dame in mittelalterlichem Kostüme von Pixis in München zeigte gute Eigenschaften und war bedeutend besser als das etwas flaue Genrebild „Einkehr" desselben Künstlers. Zwei ganz hübsche Genrebildchen von A. Heyn in München, „An ihn" und „An sie", wurden durch ein sehr ansprechendes Werk von Frl. Petronella Peters, „Lesende Mädchen", weit übertroffen, welches namentlich in koloristischer Beziehung sehr zu rühmen war. Auch unter den Stillleben befanden sich treffliche Arbeiten. Frl. Anna Peters bewährte in mehreren Blumen- und Gemüsestücken ihren allseitig anerkannten Ruf, und Frl. Wirth, eine Schülerin Canon's in Wien, bot zwei Gemälde, die ein geschmackvolles Arrangement und eine wirkungsvolle Farbe zeigten. Die Landschaftsmalerei erfreute sich ebenfalls einer würdigen Vertretung. Wilhelm Klein in Düsseldorf bot ein poetisch empfundenes Waldmotiv mit Teich in bekannter gediegener Behandlung, C. Hoff in München eine ansprechende Ansicht der Lagunen bei Mondschein, Mosengel in Hamburg eine hübsche holsteinische Gegend und F. P. Peters ein höchst wirkungsvolles Winterbild, „Schloß Hohenlohe", und ein nicht minder anziehendes Nachtstück, „Schloß Hornberg am Kocher bei Mondbeleuchtung". Ganz vorzüglich waren dann auch noch die großen Aquarelle, Ansichten von Nürnberg, von den Brüdern Ritter daselbst, deren eine ganze Reihe zur Ausstellung gelangte. Auch die Ansichten des Nordbahnhofes in Wien von Th. Hofmann fesselten die Aufmerksamkeit, obgleich sie in künstlerischer Hinsicht den Ritter'schen Arbeiten nachstanden. — Von plastischen Werken sind die Büste einer Nonne und die Porträtbüste Freiligrath's von G. Rheineck in Dresden hervorzuheben, die von einer hoffnungsvollen Begabung zeugten. — In der Ausstellung des württembergischen Kunstvereins waren auch verschiedene schätzenswerthe Bilder zu sehen. A. von Heyden in Berlin hatte ein mittelalterliches Genrebild, „Taufgang", eingesandt, dem eine prächtige Farbenwirkung und meisterhafte Behandlung Werth verliehen. Auch „Der Waffenschmied" von Adamo zog durch ähnliche Vorzüge an. Ganz vortrefflich war ein großes Thierstück, „Heimziehende Kühe bei aufsteigendem Gewitter", von Karl Roux in München, welches bei strenger Zeichnung und solider Durchbildung eine kräftige, gesättigte Farbe und freie, aber gediegene Behandlung bekundete. Ein „Pferdemarkt" von Pausinger und ein „Fischmarkt" von Kappis sind ebenfalls lobend zu erwähnen. Das Gleiche gilt von einem „Kircheninterieur" von Frl. M. von Baumbach in Karlsruhe, deren „Lesende Dame" minder gelungen erschien. „Ein betendes Mädchen" von Frau Brauer-Suchodolska und die „Händlerin im Gebirge" von Hitz traten aus der Reihe der Genrebilder als Talent zeigende Arbeiten bemerkenswerth hervor. R. Heck brachte eine Italienerin als Kniestück in Lebensgröße, gleich lobenswerth in Zeichnung und Malerei, und L. Horst einen männlichen italienischen Studienkopf, der gleichfalls Anerkennung verdient. Auch ein sehr ähnliches Damenporträt von Horst erfreute sich vielen Beifalls. Eine große Marine von Tiesenhausen ließ durch ihre hervorstechenden künstlerischen Eigenschaften den frühen Tod des Meisters auf's Neue recht beklagenswerth erscheinen. Von den vielen Landschaften muß ein großes Motiv aus Kärnthen von Beurlin und ein kleineres Bild desselben Künstlers, „Osteria bei Görz", besonders namhaft gemacht werden. Auch das große Gebirgsbild, „Mönch und Aigner", von Somoggi, der „Eisenhammer im Schnee" von Reinhard, ein feines Bildchen von Stiglmaier und verschiedene Arbeiten von Baumgartner, Stullmiller, Horst-Hacker, Gleim u. A. sprechen durch mannigfache Vorzüge an, und die 25 Zeichnungen, Kompositionen und Naturstudien von Nestel, einem jungen Schüler der hiesigen Kunstschule, bewiesen ebenso viel Fleiß und Streben als Geschick und Talent.

O. A. Düsseldorf. Gedankenarmuth in der Kunst ist leider ein Merkmal unserer Zeit geworden; selten finden wir ein interessantes Motiv in einem Bilde und gewöhnen uns daher unsere Ansprüche nach dieser Seite hin immer mehr herabzustimmen. Am wenigsten erwarten wir ein solches in der Darstellung des Thierlebens, wo die Meisten sich damit begnügen, die Natur nur treu zu kopiren, wie sie eben vorliegt. Deshalb wurden wir um so mehr überrascht und erfreut durch das Gemälde von A. Braith aus München, welches jetzt im Salon der Herren Bismeyer & Krauß ausgestellt ist. Auf diesem spielt sich eine Tragödie im Kleinen ab, deren im Thierleben gewiß genug vorkommen mögen, ohne daß wir den Blick darauf richten. Ein junger Hase liegt todt auf der Haide, und wie Leichenbitter, im schwarzen Talar, versammeln sich die Raben um den Gefallenen. Schon haben einige auf dem todten Körper Posto gefaßt, indeß andere durch die Luft dahereilen. In demselben Augenblicke kommt eine Heerde Schafe den Berg herab. Während der Hirt mit den letzten des Zuges sich noch auf der mit Ginster und Gestrüpp bewachsenen Höhe befindet, sind die ersten schon bei dem todten Häschen angelangt. Erschrocken stehen sie da, alte und junge durcheinander, weiße und bräunliche, und blicken auf das ungewohnte Schauspiel, indeß die häßlichen Raubvögel ihr Gefieder sträuben und die Störung übel vermerken. Zu dieser Scene stimmt die einförmige, melancholische Haidelandschaft und der trübe Himmel, an dem nur ein mattgelber, horizontaler Streif das fliehende Tageslicht bezeichnet. Die Thiere sind trefflich ausgeführt; das Hauptverdienst scheint uns aber im Ausdruck derselben zu liegen. Hier hat der Künstler die große Schwierigkeit gelöst, verständlich und wirkungsvoll zu sein, ohne je die feine Grenze zu überschreiten, ohne je in's Menschliche hinüberzuspielen. Die größte Naturtreue und zugleich wahrhaft künstlerischen Schwung bekundet Kröner in seinen „Hirschen vor dem Kampf". Hier steht die ganze Natur auf dem Höhepunkte. Herrlich prangt der Wald in frischen Sommerlaube, hoch ist das saftige Gras emporgeschossen, üppiges Futter bietend, freudig entfaltet sich das Thierleben. Für das Wild ist der Tisch reichlich gedeckt, ist der schönste Tummelplatz, unter blauem Himmel, auf einer von Bächen durchrieselten Wiese bereit. Da steigt der Uebermuth den gewaltigen Hirschen zu Kopfe und treibt sie zum Zweikampfe. Jetzt fragt es sich, wer wird künftig der Gebieter der hier den Wald durchstreifenden Heerde sein? Wird der Hirsch, welcher inmitten seiner Schaar das Geweih am Boden wetzt, um es zum Kampfe zu schärfen, seinen Platz behaupten oder wird der andere, welcher eben aus dem Walde hervortritt und den Kriegsruf erschallen läßt, die Herrschaft an sich reißen? In den funkelnden Augen und der halb scheuen und halb neugierigen Haltung der Hirschkühe spricht sich die Spannung auf's Lebendigste aus. In dem neuesten Bilde von Nikolowsky, „Ein Dorfbrand im Winter", regt sich das Thierleben auch in all' seiner Mannigfaltigkeit, jedoch bildet es nur den untergeordneten Theil der ganzen Darstellung. Schon sind die Heerden aus den brennenden Ställen gerettet, Pferde werden weggetrieben, indeß sich andere, scheu gemacht durch das Getümmel, hoch in die Luft bäumen. Die eigentliche Schreckensscene geht im Hintergrunde vor sich und erscheint aus diesem Grunde, und zumeist weil das klare Licht eines Wintertages Alles erhellt, weniger schauerlich als der Titel es vermuthen läßt. Ja es tritt sogar an vielen Stellen der Humor auf's Ergötzlichste zu Tage, so in der Reihe wunderlich gekleideter Männer, welche mit Feuereimern und allerlei geretteten Gegenständen von den Dächern der Häuser herabsteigen, in den Mädchen und Buben, die die Schlitten lenken und die wilden Pferde zurückzuhalten versuchen, insbesondere aber in der höchst drolligen Schweineheerde, welche sich um das Gefährt einer eleganten Dame

neugierig versammelt hat. Auch auf dem zugefrorenen Bache im Vordergrunde, wo die Frauen Wasser zum Löschen holen wollen, ist ein sonderbares Gemisch von tragischen und komischen Motiven. Leider sind die Gruppen zu sehr zerstückt, alles ist willkürlich zerstreut, kleine und große Menschen wimmeln so zu sagen durch einander, indem in der Ferne alles so deutlich wie im Vordergrunde erscheint. Zu viel, jedenfalls zu vielerlei ist auf dem Bilde, so daß von einem einheitlichen Eindrucke nicht die Rede sein kann. Wie interessant auch oft die Einzelheiten sind, das Ganze befriedigt nicht. Der Gedanke, welcher in den verschiedenen Gestalten liegt, die gewollte Bewegung ist meist sehr richtig und lebendig; in einzelnen Theilen kommt die Idee vollständig zum Ausdrucke, in andern aber, dicht daneben, wird Alles steif und leblos. Auch die Beleuchtung ist hart und nüchtern, wobei man indeß die kalte Luft und den blendenden Schnee in Berechnung ziehen muß.

Vermischte Nachrichten.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** In der Sitzung vom 3. April wurden von dem Vorsitzenden Herrn Schöne an literarischen Novitäten vorgelegt und besprochen: A. Soromenho, La table de bronze d'Aljustrel, Lissabon 1877; W. Gebhard, Braunschweiger Antiken, II. Theil; Notizie degli scavi di antichità commun. alla R. Acad. dei Lincei 1876, August und September; Atti della R. Acad. dei Lincei anno 274, 1876/77; H. Usener, Acta S. Timothei, Programm der Universität Bonn zum 22. März 1877; O. Hense, Der Chor des Sophokles, Berlin 1877; Roßbach, Das archäologische Museum an der Universität Breslau II. A. (Katalog); Conze und Hirschfeld, Archäologisch-epigraphische Mittheilungen aus Oesterreich, I, H. 1, Wien 1877; Corpus inscript. Atticarum, vol. II, fasc. 1 ed. U. Köhler. (Attische Inschrift zwischen dem Archontat des Eukleides und dem Zeitalter des Augustus.) Herr Adler berichtete über die Fortschritte der Ausgrabungen zu Olympia und erläuterte die neuesten Funde aus dem Ost- und Westgiebel auf Grund der von dem Bauführer Steinbrecht eingesandten Zeichnungen. Herr Schöne legte eine Auswahl aus den aufgemalten Inschriften thönerner Gefäße vor, welche seit Veröffentlichung des Bandes IV des Corp. insc. Lat. in Pompeji und Herkulanum gefunden, von Herrn Dr. Mau in Rom sorgfältig abgeschrieben und dem Vortragenden mitgetheilt worden sind. Hervorgehoben wurden Inschriften von Gefäßen, welche Koïschen Wein, voraussetzlich künstlich fabrizirten (Cato d. r. r. 112) enthalten haben, darunter eine Inschrift, in welcher der Wein als pennarium, also zum Privatbrauche bestimmt wird. Ferner Inschriften, in denen Most, Bohnenmehl, Erbsen erwähnt werden, sowie eine größere Zahl von Gefäßen mit Fischsauce (garum), von der eine besonders gute Sorte als gari flos bezeichnet wird. Endlich wurde die bereits veröffentlichte Inschrift eines Gefäßes aus dem Hause des Cäcilius Jucundus besprochen, welche das erste sichere Beispiel einer auf derartige Gefäße aufgeschriebenen Adresse bietet. Herr Mommsen wies in Anknüpfung hieran auf den merkwürdigen Umstand hin, daß die ältesten aus Oberitalien bekannten römischen Inschriften zu der Klasse der Geräthinschriften gehören; sie enthalten Konsulate aus der früheren Zeit des Augustus. Es sei dies ein Zeugniß dafür, wie wenig tief unter der Oligarchie die römische Kultur in jenen Gegenden Wurzel gefaßt habe. Dieses negative Ergebniß der epigraphischen Forschung für jene Gegenden, welches nur auf die noch in der mittleren republikanischen Epoche gegründete Kolonie Aquileja nicht zutreffe, sei nicht das am wenigsten Wichtige. Sodann machte derselbe Mittheilungen aus einem Privatbriefe über Ausgrabungen, welche in Griechenland im Betriebe oder in Aussicht seien.

Auktions-Kataloge.

Rud. Lepke in Berlin. Am 14. Mai Versteigerung von Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten etc. (771 Nummern).

J. M. Heberle in Cöln. Am 28. Mai Versteigerung der Kunst-Sammlung des verstorb. Herrn Hugo Garthe. I. Abtheilung: Kunst des Mittelalters u. d. Neuzeit. Töpfereien, Arbeiten in Glas, Elfenbein, Schmucksachen, Waffen, Arbeiten in Holz etc., Pergament-Manuscripte mit Miniaturen etc. etc. (4930 Nummern).

Zeitschriften.

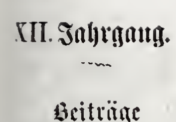
Kunst und Gewerbe. No. 18.
Der Reformator der dänischen Kunstindustrie, von J. Stockbauer.

L'Art. No. 121 u. 122.
Les „leçons d'anatomie" dans la peinture hollandaise, von C. Vosmaer. (Mit Abbild.) — Mme. Henriette Brown, von T. Chasrel. (Mit Abbild.) — La grille de la loggetta, oeuvre d'Antonio Gai de Venise, von V. Ceresole. (Mit Abbild.) — Silhouettes d'artistes contemporains. III. Théophile Chauvel, von L. Mancino. — Japonisme. Conférences de M. Burty. — Exposition de portraits nationaux à l'exposition universelle de 1878.

The Academy. No. 260.
Crowe u. Cavalcaselle, Titian: his life and times, von M. M. Heaton. — The water-colour institute. — Messrs. Goupil's gallery, von W. M. Rossetti. — Art sales.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



XII. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

16. Mai



Nr. 32.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1877.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Donnerstag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

C. T. Newton's Bericht über die Schätze von Mykenä.

Vor Jahresfrist brachte die Kunst-Chronik (XI, 489 ff.) Auszüge aus einem Berichte, welchen C. T. Newton in den Times über die olympischen Ausgrabungen erstattet hatte*). Dieser Bericht gehört auch heute noch zu dem Besten und Einschneidendsten, was über jene Funde geschrieben ist. Die diesjährige Ferienreise hat den kundigen Vorstand der Alterthümer des britischen Museums wiederum nach Griechenland geführt, hauptsächlich, um Schliemann's Entdeckungen auf der alten Burg der Atriden in Augenschein zu nehmen. Auch diesmal giebt Dr. Newton's**) Bericht in den Times vom 20. April (The Treasures of Mycenae) eine Darstellung der künstlerischen Eigenthümlichkeiten jener Funde von solcher Uebersichtlichkeit und Anschaulichkeit, daß die Leser dieser Zeitschrift gewiß mit Vergnügen auch neben den mannigfachen anderen Aufsätzen über dieses Thema***) die Urtheile jenes ganz besonders kompetenten Berichterstatters kennen lernen werden.

Newton's Brief ist aus Athen vom 10. April datirt. In kurzen Zügen erinnert er an die Thatsache der Aufdeckung von fünf, von einem hohen Steinringe umschlossenen Gräbern innerhalb der Burgmauer von Mykenä, in geringer Entfernung hinter dem Löwenthor; an die erstaunliche Menge goldener und anderweitiger kostbarer Rüstungen, Schmucksachen und Geräthe, welche den künstlerischen Inhalt dieser Gräber bildeten und wohl geeignet sind, den Homerischen Beinamen des „goldreichen" Mykenä in helles Licht zu setzen; an die Verschiedenheit der Ansichten, welche bald mit dem Entdecker selbst in jenen Gräbern die Grabstätten Agamemnon's und der mit ihm Gemordeten erblicken, bald den Ursprung dieser Schätze in der byzantinischen Zeit suchen (vgl. oben Sp. 351, f.). Newton bekennt, selbst von Zweifeln der letzteren Art eine Zeit lang nicht frei gewesen zu sein. Für um so vorurtheilsfreier wird das Ergebniß seiner nunmehrigen Untersuchungen theils am Orte der Ausgrabungen selbst, theils in der athenischen Nationalbank, wo die Hauptschätze aufbewahrt werden, gelten dürfen. Er hatte sich dabei der kundigen Führung und mancherlei Aufklärung von Seiten des Herrn Stamatáki zu erfreuen, des Staatskommissärs, unter dessen Augen die mykenischen Ausgrabungen vor sich gegangen waren. Newton schreibt:

„Die in dem Schatze befindlichen Gegenstände lassen sich eintheilen in solche, die zur Ausstattung der Gräber dienten, wie Trink- und andere Gefäße, und in Schmucksachen und Rüstungen der Todten, wie z. B. die Panzer und Waffen, welche sich in den Gräbern der Männer vorgefunden haben, und die Juwelen und anderen Kostbarkeiten, welche die Asche der Weiber bedeckten. Die meisten Trinkgefäße und sonstigen Ausstattungsgegenstände scheinen der Art zu sein, daß der Todte sie wohl auch in dieser Welt benutzt haben kann, während

*) Sp. 491, Z. 8 sollte es heißen „blos in der Masse angelegt" (blocked out) statt „blos im Umriß eingeritzt".

**) Die philosophische Fakultät der Universität Straßburg hat Newton am 20. Januar d. J. zum Ehrendoctor promovirt.

***) S. besonders Milchhöfer in den Mittheilungen des deutschen archäologischen Instituts in Athen I, 308 ff. Vgl. Adler in der archäologischen Zeitung 1876, S. 193 ff. mit einer Situationsskizze.

ein großer Theil der den Todten mitgegebenen Schmuck- und Ausrüstungssachen zu dem gehörte, was die italienischen Antiquare oro funebre nennen würden: sie sind zu dünn, als daß sie von den Lebenden je hätten getragen oder benutzt werden können.

„In beiden Klassen besteht das Charakteristische der Goldarbeit im Allgemeinen darin, daß die Formen selbst und die Ornamente entweder durch Hämmern oder durch das Pressen von Goldplatten in eine Form oder ein Muster hergestellt sind. Die anderen Zweige der Goldschmiedekunst — Treiben, Gießen, Löthen — finden sich wohl gelegentlich angewendet, scheinen jedoch nur sehr sparsam von den Verfertigern des mykenischen Schatzes herangezogen worden zu sein. Jedes Stück ist so weit wie möglich aus einer einzigen Metallplatte herausgehämmert. Wo die gewünschte Form des Geräthes dies zu schwierig machte, ist das Zusatzstück mit Nägeln angenietet, nicht angelöthet. Diese Art, die einzelnen Theile zusammenzunageln, ist den Archäologen längst als die charakteristische Eigenthümlichkeit jener älteren Metallarbeit bekannt, welche bei den Griechen Sphyrelaton hieß, wobei das Löthen keine Anwendung fand. Hauptsächlich wegen dieser primitiven Art der Metallbearbeitung erscheinen die in Mykenä gefundenen goldenen Becher unseren Augen so seltsam und roh, die wir an die zierlichen Formen gewöhnt sind, welche die späteren griechischen Metallarbeiter von der Töpferkunst entlehnten.

„Die meisten mykenischen Trinkgefäße gehören einem von zwei Typen an. In dem einen verengt sich der Bauch des Gefäßes vom Rande abwärts zum Boden, so daß es, auf den Kopf gestellt, die Form eines abgestumpften Kegels zeigen würde. Da es nur einen Henkel hat, so ist es den kleinen Maßen sehr ähnlich, mit denen die Milchmädchen ihre Milch ausschöpfen. Die andere Form, welche einst in Mykenä Mode war, möchte ich den Bechertypus (goblet type) nennen. Der Bauch dieser Gefäße hat die Form eines halben Eies und ruht auf einem Stiel, der sich unten zu einem kreisrunden Fuß erweitert. Auch dieser Typus hat nur einen Henkel. Fast alle Gefäßhenkel, welche in diesen Gräbern aufgefunden wurden, sind so hergestellt, daß man einen dicken Goldstreifen in eine für die Hand bequeme Form bog und ihn am Rande und am Bauch des Gefäßes festnietete. Meistens sind sie ganz glatt, nur in wenigen Fällen ist ihr oberer Ansatz mit Vogel- oder anderen Thierköpfen geschmückt, welche für sich in Relief herausgehämmert und mit Goldnägeln befestigt sind.

„Wie wir in den ältesten Erzeugnissen der griechischen Töpferkunst die glatte Oberfläche des Thons mit gemalten Mustern oder Figuren verziert finden, so ist an diesen mykenischen Goldgefäßen die glatte Oberfläche des Bauches mit Figuren oder Mustern geschmückt, welche aus derselben Platte wie der Becher selbst in Relief herausgeklopft sind. Die Muster bestehen größtentheils aus Reihen oder Streifen mit Thieren oder Blumen rund um den Bauch des Bechers herum. So finden wir an einem Gefäße eine Reihe Delphine, welche in entgegengesetzter Richtung in wogende Wellen hinabschießen; an anderen ringsum rennende Löwen, oder Reihen paralleler Blätter, vermuthlich Oelblätter, welche schräg auf einem Streifen runder Blumen angebracht sind. An einem Stück ist der Bauch des Gefäßes durch senkrechte Linien in Felder getheilt, jedes mit einem Zweige darin, anscheinend wieder einem Oelzweig.

„Außer den erwähnten beiden Haupttypen finden sich einzelne Beispiele anderer Gefäßformen, von denen einige den Typen der späteren Töpferkunst sehr ähneln. Auch die Henkel sind nicht immer einfach. Einer hat Abtheilungen für die einzelnen Finger und frei gearbeitete Zierrathen (open work ornaments); auch sind ein paar Beispiele doppelhenkeliger Gefäße da. Das Gewicht und die Dicke der Gefäße sind erheblich verschieden. Eines hat im Innern ein Futter; zwei vom Bechertypus sind an der Verbindung des Stiels mit dem Bauche mit irgend einem andern Metall ausgegossen, vermuthlich, um sie vor zu leichtem Umfallen zu schützen. Es ist auch eine kleine goldene kreisrunde Schachtel mit einem Deckel vorhanden, eine sogenannte Pyxis; desgleichen ein kleines Gefäß von gleichem Stoff mit einem Deckel und mit Schlingen, um es an einer Kette zu befestigen. Ein silberner Krug (Oinochoe) gleicht in der Form sehr stark den späteren Thonvasen dieser Gattung.

„Gehen wir von den Gefäßen zu den Schmucksachen und Ausrüstungsgegenständen der Verstorbenen über, so begegnen wir einem ganzen Chaos von Materialien für eine künftige Geschichte der Goldschmiedekunst, fast sämmtlich mit dem gemeinsamen Merkmal, daß die Ornamente herausgehämmert oder hineingepreßt sind, nur höchst selten gegossen, getrieben oder angelöthet. Die vorherrschenden Ornamente und Muster sind durchweg entweder dem Pflanzenreich oder der Thierwelt entlehnt, bald mit einander verbunden, bald in Einzelanwendung. Die Blumenornamente zeigen eine gewisse unbestimmte Freiheit und wuchernde, ungebundene Ueppigkeit, welche auf eine durch lange Uebung erworbene Handfertigkeit hinzudeuten scheint. Die Thiergestalten sind unbeholfen und gezwungen in ihren Bewegungen, ihre Anatomie ist größtentheils unbeachtet geblieben oder nur höchst schwach wiedergegeben. Auch zeigt sich nirgendwo in der Ornamentirung eine Spur jenes Gleichgewichts zwischen den einzelnen Theilen und jener kunstvollen Symmetrie, welche in den Ornamenten der späteren griechischen Kunst so stark hervortraten, und

deren allzu üppiges Wachsthum in Schranken hielten, als ob der Künstler die scheinbare Regellosigkeit der Natur auszugleichen und sein Werk zu einem Ausdruck verborgener Ordnung zu gestalten suchte. Die Pflanzen- und Thiermuster des mykenischen Schatzes scheinen das Ergebniß von Natureindrücken zu sein, welche lebhaft genug waren, um in einem ungebildeten Sinn die nachahmende Fähigkeit zu wecken, welche aber die ungeschulte Hand noch unfähig war, künstlerisch wiederzugeben.

„Die Thierfiguren, welche uns hier begegnen, haben nur einen sehr kleinen Maßstab, da sie an Gehängen, Scheiben und andern Zierrathen angebracht sind, welche wohl zu gutem Theil auf Kleider genäht gewesen sein mögen; andere sind augenscheinlich Spangen oder Fibulae. Unter den Thieren finden wir Hirsche, Leoparden, gelegentlich auch Sphinxe und Greifen, aber das Lieblingsthier ist der Löwe. Von diesen ist eine ganze Anzahl in Relief vorhanden, ungefähr 3 Zoll lang; ihre Mähnen sind ganz glatt, ohne eine Andeutung von Haaren. Sie sind hingelagert, die Köpfe nach vorn in der Haltung, welche bei ägyptischen Porzellanfiguren so häufig ist; von diesen mag dieser mykenische Löwentypus denn auch möglicherweise herstammen. Auch sind viele Paare von Vögeln, Hirschen und anderen Thieren da, mit einander zugewandten Köpfen. Die menschliche Gestalt kommt nur sehr selten vor. Ich bemerkte eine Fibula in Gestalt einer Frauenfigur in langem Gewande, welches außen nach den Füßen zu breiter wird und vom Leibe gegen die Brust sich allmählich öffnet. Die Brüste sind voll und gleichen in der Form denen moderner indischer Götterbilder. In ihren ausgestreckten Händen trägt die Figur eine Guirlande, über ihrem Haupte erscheint ein Blumenornament, und aus einem solchen entspringt auch die ganze Gestalt. Ein anderes sehr merkwürdiges Stück ist eine nackte Frauenfigur (Aphrodite?) mit einer Taube auf dem Kopfe; eine zweite Taube sitzt auf ihrer Schulter, im Begriff davonzufliegen. Die Behandlung gewisser Einzelheiten in dieser Figur, von welcher zwei Exemplare vorhanden sind, stimmt mit derjenigen jener barbarischen weiblichen Idole von Marmor überein, in welchen Ludwig Roß Arbeiten der Karer vermuthete*). Vielleicht das allerinteressanteste dieser Schmucksachen ist ein Altar, denen ähnlich, welche auf den kyprischen Münzen vorkommen. Im unteren Theile dieses Bauwerkes befinden sich zwei schmale Thüren oder Nischen mit einer Säule in jeder; einige Linien darunter mögen eine Mauer oder einen Fußboden bezeichnen. Diese kleinen Schmucksachen sind aus sehr dünnen Goldplättchen gemacht, welche eher gepreßt als in die Form hineingehämmert zu sein scheinen. Steinerne Hohlformen, welche offenbar als Matrizen für diese Ornamente dienten, fand man in der Erde, bevor man an die Gräber gelangte. Diese Formen haben große Aehnlichkeit mit den in Nimrud und in Kameiros auf Rhodos gefundenen. Manche dieser kleinen Reliefs mögen ursprünglich paarweise gearbeitet worden sein, um Rücken an Rücken mit einander verbunden zu werden. In einem Falle ist diese Verbindung durch ein Stück Silber bewerkstelligt worden, welches zwischen die beiden Plättchen gelegt ward.

„Ueber die Asche auf dem Boden des Frauengrabes war eine ungeheure Menge von Reliefscheiben ausgestreut. Ihr Durchmesser ist wohl etwas größer als eine englische Krone, ihre Dicke geht nicht über die sehr dünner Kartenpappe hinaus. Die Kreise sind an ihren Rändern meistens sehr scharf, als ob sie mit einem Stempel herausgeschlagen wären. Die Bilder auf diesen Scheiben nehmen fast das ganze Feld ein. Unter den beständig wiederkehrenden Typen befinden sich ein Schmetterling, naturalistischer behandelt als in der späteren griechischen Kunst üblich ist, ein Tintenfisch, ein Labyrinth, eine runde Blume (Rosette), eine Verbindung von Spirallinien. Die Asche, auf welcher diese Scheiben lagen, muß noch heiß gewesen sein, als letztere darauf gelegt wurden, da einige von ihnen Spuren von Feuer aufweisen.

„Ferner eine große Menge runder Knöpfe und anderer Zierrathe, an welchen das Muster zuerst in ein Stück Knochen geschnitzt worden ist, das dann mit Gold überplattirt ward. Diese Muster sehen auf den ersten Blick byzantinisch aus, ein Eindruck, der namentlich durch ein gleicharmiges Kreuz, das sich unter ihnen befindet, hervorgebracht wird. Aber ähnliche Muster kommen auch auf der Façade des Midasgrabes in Phrygien vor.

„Diejenigen Zierrathe, welche sich mit Sicherheit als Theile von Halsbändern bezeichnen lassen, sind hohle goldene Perlen und Lotosblumengehänge, aus sehr dünnen Platten herausgeklopft und von sehr roher Arbeit. Sie haben eine breite Schlinge, um damit an eine Schnur oder Kette gehängt zu werden. Die Perlen sind aus zwei Halbkugeln gebildet, welche lediglich zusammengehämmert zu sein scheinen; wenigstens findet sich keine Spur von Löthmasse oder von Stiften. Dieselbe Art von Perlen hat sich auch in Gräbern zu Jalysos auf Rhodos gefunden. Andere solche Halsbandperlen aus Ambra, sowie glatte Cylinder aus Amethyst, Sarder und weißem oder dunkelblauem Glas kommen in dem mykenischen Schatze vor, aber nicht in solchen Massen wie in den Gräbern zu Kameiros und Jalysos. Verschiedene Goldplättchen mit einem Paar sich gegenüberstehender Adler in Relief mögen auch wohl Gehänge von Halsbändern sein, da sie eine Schlinge haben.

(Schluß folgt.)

---

*) Vgl. Roß, Archäolog. Aufsätze I, 52 ff. Die Ansicht rührt vielmehr von Thiersch her, während Roß ihre Richtigkeit bezweifelt.

Verwendung von Kunstgegenständen in Krankenhäusern.

Wir erhalten in der oben bezeichneten Angelegenheit, welche auch bei uns zu Lande das allgemeinste Interesse beanspruchen darf, aus London die nachfolgende Zuschrift:

An den Herrn Redakteur der „Kunst-Chronik."

Geehrter Herr!

Ein Jeder, der die inneren Einrichtungen unserer Londoner Krankenhäuser einigermaßen kennt, muß durch die vorherrschende trübe Einförmigkeit der Krankenzimmer unangenehm berührt worden sein.

Es ist Zeit, daß diesem abgeholfen werde.

Ein wenig Energie von Seiten einiger Menschenfreunde und Künstler, durch milde Spenden des allgemeinen Publikums verstärkt, würde hinreichen, eine Abänderung dieses Uebelstandes herbeizuführen.

Man sollte es sich daher zur Aufgabe machen, dem Krankensaal, zur Erheiterung der Insassen, so viel wie möglich den Anstrich eines gemüthlichen Zimmers zu geben, und zu diesem Zwecke bin ich dafür, daß man passende Kunstgegenstände aller Art in Hospitäler einführe, die, indem sie die Langeweile verscheuchen, dem Patienten zur angenehmen Bildung des Geistes dienen und auf diese Weise, wenn auch indirekt, die Genesung befördern helfen.

Die nöthigen Rücksichten vorausgesetzt, die je nach der Verschiedenheit der Krankheiten und Gebrechen zu nehmen sind, sollten die Säle mit Malereien, Schnitzwerk, alten Waffen, Gypsfiguren, Nippsachen, verzierten Standuhren und Glaswerk, geschmackvoll angebrachten glasirten Ziegeln ausgestattet, ja selbst der Fußboden und die Wände könnten respektive parquetirt und mit bemalten Kacheln eingelegt werden.

In einiger Zeit sollen zwei Modelle öffentlich ausgestellt werden, das eine den bisherigen und das andere den beabsichtigten ausgezierten Krankensaal darstellend.

Auch wird wohl mit der Zeit ein öffentliches Lokal sich dazu finden, worin die verschiedenen, den Londoner Krankenhäusern gewidmeten Kunstgegenstände vor der Vertheilung aufbewahrt und ausgestellt werden sollen.

Es hat sich nun zur Förderung dieses Projektes ein Komité unter dem Namen „Art Fund for the Hospitals of London" gebildet, zu dem ich mit Vergnügen und zur Ermunterung Anderer 2142 Mark für den oben genannten Zweck beitrage.

Lassen Sie, bitte, freundlichst diesem meinem Unternehmen Ihren gütigen Einfluß angedeihen, und seien Sie versichert, daß Ihre etwaigen Entwürfe und Rathschläge, diesen Plan betreffend, mit vielem Dank berücksichtigt werden sollen.

Mit Hochachtung zeichnet

Ihr ergebener

J. Lawrence-Hamilton.

34. Gloucester Terrace, Hyde Park, London.

Kunstliteratur.

La Cappella del Real Palazzo di Palermo, disegnata e dipinta da Andrea Terzi, illustrata dai Professori D. S. Cavallari, G. Meli ed J. Carini. Palermo, Visconti & Huber. 1872 ff. Fol.

Die Arundel Society und andere ähnliche Unternehmungen haben, abgesehen von dem Hauptzweck, den sie verfolgen, das große Verdienst, zu ebensolchen Versuchen und Publikationen anzuregen. Die Italiener beginnen in neuerer Zeit auch in dieser Hinsicht den Vorwurf weniger zu verdienen, daß sie das Studium und die Bekanntmachung ihrer Kunstdenkmäler Ausländern überlassen. Eine Reihe italienischer Publikationen aus den letzten Jahren liegen uns vor und darunter mehrere, welche die ausländischen selbst übertreffen, sowohl an Gewissenhaftigkeit der Nachbildung, als an Gründlichkeit der beigezogenen Quellenstudien. Vorliegendes Werk, von dessen 68 in Aussicht gestellten Tafeln uns bisher, ohne die Reihenfolge einzuhalten, 10 zugekommen sind, wird mit Recht einen der hervorragendsten Plätze unter allen ähnlichen Werken beanspruchen können.

Tafel XX z. B. ist ein wahres Muster von Reproduktion eines byzantinischen Mosaiks. Der Engel ist nicht versüßt wiedergegeben, wie dies in solchen Fällen leider nur zu oft geschieht, sondern genau und charakteristisch, streng und treu die Mängel der Carnation, die Schönheiten im Faltenwurfe des Originales zeigend. — Ebenso trefflich sind auf der Tafel XXVII reizende Ornamente aus den Fenstern reproducirt, während uns Tafel XXX prächtige Mosaikmuster von den Balustraden, die das Presbyterium abschließen — opus Alexandrinum —, und Tafel XXX die Inkrustationen der Wand des Sanktuariums, auch eine Arbeit im Stil der Cosmaten, vorführen. Wie sehr diese Publikation in's Detail zu gehen gedenkt, beweist die Reproduktion eines arabischen Kästchens aus der Cappella Palatina. Die mitgetheilten Ornamente zeigen das gewöhnliche altarabische Schriftornament. Besonderes Interesse erregen die in streng stilisirter Form angewendeten Thiergestalten.

Der Text zeichnet sich durch genaue Quellenangabe aus, bringt jedoch im Uebrigen, soweit er bis jetzt vor-

liegt, nichts Neues. Der Verfasser wirft die Frage auf, woher die Palermitanischen Kuppeln stammen: ob sie direkt arabischen oder byzantinischen Ursprungs seien. — Er zieht sich dabei mit der vorsichtigen Bemerkung aus der Affaire, „die sicilianischen Kuppeln enthalten arabische Elemente.“ Ohne selbst auf die Beantwortung der Frage eingehen zu wollen, begnügen wir uns, die Unterscheidung von arabischer und byzantinischer Kuppel, welche der Verfasser macht, als unzutreffend zu bezeichnen. Er sagt: die byzantinischen Kuppeln erheben sich auf Quadraten, während die arabischen auf Oktogonen ruhen, die dadurch entstanden sind, daß Nischen das Quadrat unterbrechen. Letzteres ist ganz richtig an und für sich, unrichtig aber, insofern es als unterscheidendes Merkmal der arabischen Kuppel hingestellt wird. Zum Ueberfluß mag hier nur an S. Vitale in Ravenna erinnert sein, gewiß ein Hauptwerk des byzantinischen Stiles, dessen Kuppel bekanntlich auf acht Pfeilern ruht.

Indem wir, von diesen und ähnlichen Einwendungen absehend, das Werk wegen seiner musterhaften Farbendrucke nochmals und mit bestem Gewissen empfehlen, darf die Bemerkung nicht unterdrückt werden, daß die Längen- und Querdurchschnitte der Kapelle in den Profilen hätten markiger und klarer gezeichnet werden sollen.

J. K.

Der falsche Baurath. Eine Novelle für Kunst- und Alterthumsfreunde von Utis. Frankfurt a. M., Zimmer. 1877. 8.

Specialitäten auf allen Gebieten! Diese Signatur unserer Zeit begegnet uns hier auch auf belletristischem Boden in der Gestalt einer architektonisch-archäologischen Novelle. Der an und für sich launige Vorgang ist gut erzählt und dürfte auch über die Grenzen seines engern Vaterlandes hinaus Lesepublikum finden. Den Inhalt des nicht 100 Seiten starken Bändchens zu skizziren, wäre eine Indiskretion und ein Pleonasmus zugleich, denn der Titel übernimmt diese Pflicht ohnehin. Wir dürfen also höchstens noch verrathen, daß man es hier statt mit dem üblichen Novellenvocabularium nur mit Verkröpfungen, Pfeilern, Dachreitern u. dgl. unpoetischen Ausdrücken zu thun hat, und daß der Autor der Romantik nur in so weit huldigt, als er uns ein keimendes Interesse von des wirklichen Bauraths hübschem Töchterlein für einen Kandidaten ahnen läßt. Alles Uebrige ist Architektur und Politik, welchen beiden Kreisen das Büchlein hiermit bestens empfohlen sei! Wir haben den Autor stark im Verdacht, daß er die üblichen Novelleningredienzien seiner sonderbaren Orthographie wegen umgehe, die alle Verschärfungen beibehält und die meisten harmlosen Dehnungen kassirt. Er mag doch wohl fühlen, daß „Senen“, „Libe“, „Geful“ 2c. sich gar zu sonderbar ausnehmen, und es möge dahin gestellt sein, in wie fern diese Schreibweise mit den Bestimmungen der vom Minister Falk zusammenberufenen Sprachreinigungs-Kommission übereinstimmt.

S.

Nekrolog.

* **Don Pagano †.** Der „brave Don Pagano“, jedem sangeskundigen Deutschen aus Victor Scheffel's „Trompeter von Säkkingen“ wohlbekannt, der Herbergsvater aller Künstler „in dem Inselstädtlein Capri“, ist am 8. April d. J. gestorben. Michele Pagano — so lautete sein voller Name — war Bürgermeister von Capri und als Ehrenmann von freier Denkungsart und menschenfreundlicher, stets opferbereiter Gesinnung bei Landsleuten und Fremden hochgeachtet. Möge ihm ein würdiger Nachfolger erstehen!

Kunstgeschichtliches.

Die Ausgrabungen zu Olympia. Uebles Wetter bis zur Mitte des Monat März hat den Altisboden in einen Sumpf verwandelt und den raschen Fortschritt der Arbeiten sehr gehemmt. Noch in den beiden letzten Wochen, vom 1. bis 15. März, sind mehr als fünf Tage verloren gegangen. Dennoch lauten die Fundberichte so günstig, wie sie nur gewünscht werden können. — Zunächst hat die Ostgiebelgruppe Ergänzungen erfahren, die für die Zusammenfügung des Ganzen von einschneidender Bedeutung sind. Unter dem kolossalen Trümmerhaufen von Gebälkstücken, etwa 28 M. von der Mitte, der schon mehrere wichtige Fragmente (die Rosse u. A.) geliefert hat, ist wieder ein ganzes Nest von Skulpturresten entdeckt und gehoben worden. Erstlich ein Stück, welches den Rücken des im Berichte XI erwähnten knieenden Mädchens bildete, zweitens das bisher noch fehlende Mittelstück der großen königlichen Frauengestalt, deren früher gefundene Stücke in den Berichten IX, XI, XIV beschrieben worden sind. Durch die vorläufig in der Zeichnung erfolgte Zusammensetzung der vier einzelnen Theile ist eine überlebensgroße Gewandstatue matronalen Charakters gewonnen worden, die nicht — wie früher vermuthet wurde — in die südliche Giebelhälfte, sondern in die nördliche gehört und als die neben Oinomaos gefundene Sterope gefaßt werden muß. Noch wichtiger erwies sich der Fund zweier anderen Stücke. Es wurde ein nackter männlicher Torso — bis zu den Oberschenkeln erhalten, doch fehlten beide Arme, — gefunden, auf dessen Hals der im Telegramm vom 8. März gemeldete „behelmte“ Kopf sich genau anpassen ließ. Obschon die Worte des Pausanias es nahe legten, in der neuen Statue den „Oinomaos, das Haupt mit dem Helme bedeckt“, zu sehen, glaubt man doch bei Vergleichung der beiden in Größe und Haltung verwandten Figuren, des schon im vorigen Jahre gefundenen Torso (der die rechte Hand gegen die Hüfte stemmt), des sogenannten Pelops und des nun an's Licht getretenen Heros, berechtigt zu sein, einen Irrthum bei Pausanias anzunehmen, und bezeichnet den behelmten Torso wegen seiner jugendlicheren Körperformen als Pelops und den vorjährigen Torso als Oinomaos. Leider hat der behelmte Kopf schwere Beschädigungen erlitten; Stirn, Nase und Lippen sind abgesplittert. Der Helm ist als glatte Kappe mit Nackenschirm und Kammbügel gestaltet, die Backenbleche waren angesetzt. Das nach hinten gestrichene Haar — unten kurz verschnitten — tritt als wulstartiger Reifen mit kleinen Löckchen unter dem Nackenschirme hervor. Der rechte Arm war gehoben, der linke gesenkt, aber vom Leibe etwas entfernt, als hätte er einen Gegenstand gehalten. In der gelassenen Stellung ist die gleiche ruhevolle Erwartung ausgeprägt, von welcher alle Figuren des Ostgiebels erfüllt sind. Der Hauptfund besteht sodann in dem mächtigen unteren Gewandstücke, das sich unmittelbar dem „Kolosse“ des vorigen Jahres anfügt und so diesen nicht nur als Bestandtheil des Giebels erweist, sondern auch als den zwar längst vermutheten, nun aber erst gesicherten Mittelpunkt der ganzen Komposition, den Zeus. In feierlich ruhiger Haltung stand der Gott, alle anderen Gestalten weit überragend. Nur der Unterkörper ist mit einem Mantel bekleidet, der auch den linken Arm bis zur Mitte des Oberarms bedeckt. Die ruhig herabhangende linke Hand war nach vorn halb geöffnet, als hätte sie einen nach oben gerichteten Gegenstand (das Blitzbündel oder eine kleine Figur) getragen. Der abgeschlagene rechte Arm scheint vorgestreckt gewesen zu sein. Die Unterschenkel und Füße fehlen noch; die Höhe des Erhaltenen beträgt 1,72 M. In Tracht und Haltung erinnert der Kolossaltorso an spätere Asklepios-Statuen. Das Wichtigste bleibt die Thatsache, daß Paionios den Zeus nicht als Gottesbild, sondern als persönlich anwesenden Kampfrichter in der Giebelgruppe dargestellt hatte. Nach Gewinnung der Sterope und nach Konstatirung des Zeus hat man nicht weiter gezögert, auch den in der vorigen Campagne schon gefundenen weiblichen Torso — die sogenannte Hestia — als zur Giebelgruppe gehörig anzusprechen und als Hippodameia einzureihen. Nach Dr. Hirschfeld's Ansicht haben im Ostgiebel nur 21 Figuren (einschließlich der 8 Rosse) gestanden. Alle sind, wenn auch mehr oder weniger beschädigt, wieder gefunden worden. Ihre Reihenfolge sei, von Süden anfangend, diese gewesen: 1) Alpheios, 2) der nach rechts

gelagerte Torso, 3) der kauernde Nackte, 4—7) die vier Rosse, 8) der knieende Wagenlenker, 9) Hippodameia, 10) Pelops mit Helm, 11) Zeus, 12) Oinomaos (der frühere Pelops), 13) Sterope, 14) der kauernde Knabe, 15—18) die vier Rosse, 19) der Greis (der sogenannte Kladeos), 20) das knieende Mädchen und 21) Kladeos. Auch zu welcher Figur der am 16. December v. J. gefundene bärtige Kopf gehörte, läßt sich jetzt bestimmen. Da an ihm ein Schulteransatz vorhanden ist, so paßt er zu keinem der Torsen Nr. 1, 3, 12 oder 21, welche alle bis zum Halsansatze erhalten sind. Er muß daher dem nach rechts gelagerten Torso Nr. 2, wohl einem Roßknechte, angehört haben. Ob und wie weit die hier vorgeschlagene Aufstellung der Figuren sich bewähren wird, bleibt abzuwarten Manches spricht für eine Annahme von 23 Figuren sowie für eine andere Reihenfolge. Immer ist es erfreulich, durch so wichtige Ergänzungsfunde eine Bestätigung für die von Anfang an festgehaltene Ansicht zu gewinnen, daß nur die methodisch geführte, wenn auch etwas langsam fortschreitende Ausgrabung alle noch vorhandenen Kunstwerke sicher hebt und der künstlerischen wie wissenschaftlichen Verarbeitung entgegen führt. Noch bedeutender sind die neuen Funde vor der Westfront. Sie ergänzen nicht nur unsere bisherige Auffassung der Westgiebelkomposition, sondern sie geben ihr durch die Auffindung der in der Mitte einst gestandenen Gottheit, welche in der Beschreibung des Pausanias gänzlich fehlt, eine neue Basis. Das im Telegramm vom 8. März erwähnte „liegende Weib", welches jetzt durch eine Zeichnung veranschaulicht wird, ist etwas westlich von der Hippodameiagruppe (vergleiche Bericht XIV), also etwa 30 Meilen von der Nordwestecke des Tempels gefunden worden. Die Figur liegt ganz ausgestreckt nach rechts hin; der Oberkörper ist nackt, ein reich gefaltetes Gewand umhüllt den Leib und die Beine. Die ruhige Lagerung auf den aufgestützten Armen entspricht völlig der des Kladeostorso's vom Ostgiebel, so daß diese weibliche Statue ebenfalls als Schlußfigur (hier in der nördlichen Giebelecke) untergebracht werden muß. Etwa 4 Meter westlich davon wurde der dazu gehörige und bis auf ganz kleine Verletzungen an den Ohren völlig unversehrte Kopf gefunden, von dem das oben erwähnte Telegramm bereits gesprochen hat. Der Kopf ist, obschon er nur im Profil gesehen wurde, vollständig ausgearbeitet und trefflich durchgeführt. Er war zwar aufgerichtet, aber etwas zurückgelehnt; ein Tuch umhüllt das Haupthaar, das am Hinterhaupte in zwei kleinen Buckeln unter dem Tuche hochsteht; nur an den beiden Ohren quellen einzelne Haarlocken hervor. Das Gesicht zeigt ein feines Oval; die tief liegenden Augen sind lang und von starken Lidern beschattet, der volle Mund wie zu leiser Klage geöffnet. Alle diese Eigenthümlichkeiten, besonders aber die ruhige Lage in der Giebelecke, drängen zu der Annahme, daß in dieser Figur eine Ortsgottheit, welche leidenschaftslos, aber doch theilnehmend dem Kampfgetümmel zuschaut, dargestellt worden ist. Der echt „attische" Habitus des Kopfes wird in dem vorliegenden Berichte besonders nachdrücklich hervorgehoben. — Fast gleichen Fundortes ist das Mittelstück eines Kentaurenleibes (0,68 M. lang), welches wenige Tage später seine Ergänzung in dem dazu gehörigen Hinterstücke fand; das letztere lag aber etwa 15 Meter südlich von dem ersten. In ähnlicher Weise hat der in den Berichten XIII und XIV beschriebene Kämpfer (vermuthlich Theseus) eine Ergänzung erhalten. Sein rechter, gut anpassender Oberschenkel fand sich — vom Rumpfe getrennt — 18 Meter nördlicher liegend als dieser. Ferner wurde vor der Nordwestecke der Oberkörper einer weiblichen Figur gefunden. Derselbe reicht vom Halse bis zu dem sichtbaren Gürtel; der linke erhaltene Oberarm liegt am Leibe. Der rechte Arm ist bis zur Schulter hoch gehoben und der Unterarm völlig umgelegt, als hätte er den Kopf schützen wollen. Nur die rechte Seite war die sichtbare; schon die Brust ist vernachlässigt. Das Fragment gehört zu den schwächsten Stücken des Westgiebels. — Eine ganze Anzahl größerer Bruchstücke kann nur flüchtig erwähnt werden. Dahin gehören: 1) ein männlicher Torso, vom Halse bis zum Brustende (0,45 Meter hoch) erhalten; 2) der Pferdeleib eines Kentauren (1,50 M. lang) von besonderer Schönheit; 3) ein mit schwerem Gewande bedecktes Bein einer liegenden Gestalt (vom Knie an 0,70 Meter lang), wahrscheinlich der in der südlichen Giebelecke gelagerten Ortsgottheit; 4) ein Fragment, bestehend aus einem bekleideten Schenkel, von dem aus sich ein weites Gewand nach rechts zieht (sehr verwandt dem gleich beim Beginne der Campagne gefundenen Bruchstücke einer fliehenden Frau); vor dem Gewande steht noch ein rechter nackter Fuß, so daß das Fragment einer Gruppe von zwei verbundenen Figuren angehört haben wird; 5) die Brust und der Kopf eines Kentauren von trefflicher Arbeit und Erhaltung. Der nach links hin gebeugte Leib hat ein zu Boden gesunkenes Weib gefaßt, das sich mit beiden Armen wehrt, welche, gegen Kopf und Bart des Kentauren gestemmt, nur noch in Resten erhalten sind: vom rechten der Arm bis über den Ellenbogen, vom linken die in den Bart greifende Hand. Der Kopf ist wie mit einer dicken Kappe umhüllt, die, über Stirn und Schläfen streichend, tief in den Nacken fällt. Der Bart ist nur in seinen äußeren Theilen bearbeitet, sonst glatt, wie auch ein Stückchen an der Unterlippe und der Bart über dem Munde. Der Ausdruck des Gesichtes ist ein gutmüthig weinseliger. Der große und werthvolle Torso gehört in die Nordhälfte. Die beiden schönsten Stücke (im Telegramm vom 12. März gemeldet) lagen dem ersten nördlichen Intercolumnium der Westfront etwa 25 Meter weit gegenüber zwischen Gebälkstücken. Erstlich ein Frauenkopf nebst dem Halse und den Ansätzen der beiden aus anderen Stücken angesetzten Arme, welche anscheinend in gewaltsamer Bewegung waren. Der anmuthige Kopf, welcher der Nordhälfte zu entstammen scheint, ist bis auf die abgebrochene Unterlippe völlig unversehrt. Haar und Schläfe umzieht ein starker Haarwulst, wie das ganze Haupthaar in einem glatten, sicher durch Malerei einst belebten Tuche befindlich. Zweitens ein jugendlicher Kolossalkopf von tadelloser Erhaltung und etwa 0,44 Meter Höhe. Der Marmor ist von blendender Weiße; die Dimensionen überragen die der anderen Köpfe des Giebels fast um ein Viertel. Die Haartracht ist apollinisch; kleine Löckchen broncеartig gedreht, fallen über Stirn und Schläfen, ähnlich wie bei dem archaischen Apollonkopfe des Britischen Museums (Müller-Wieseler I, 22). Auch hier ist das Haar oben gewellt, während es am Hinterhaupte zu einem Wulste aufgenommen ist. Aus diesem Wulste ging ein Metallreifen rings um den Schädel, die Stirnlöckchen von dem Haupthaare trennend. Aber nicht blos die Haartracht, auch der Gesichtsausdruck ist apollinisch. Die etwas aufgeblähten Nasenflügel, der wie im Unmuthe geöffnete Mund zeigen deutlich den zürnenden Apollon. Der auffallend große Maßstab weist der zugehörigen Gestalt die Mitte des Giebels an. Hier — inmitten des Kampfes — nach links hingewandt, wohin des Peirithoos Braut entführt wird, erscheint der Gott; daher eilen die erschreckten Frauen zur Mitte und stürzen die Kentauren nach allen Seiten ab. Durch die Aufstellung des reinen, jeder Rohheit und leidenschaftlichen Erregung abholden Lichtgottes erhält die Komposition ihren nothwendigen Mittelpunkt. Das Gesetz des Parallelismus in den Gruppen rechts und links kann befolgt werden, wenn auch in freierer Handhabung. Auch die engere Verwandtschaft mit der Komposition des Ostgiebels tritt nur deutlicher hervor. Dort bildet Zeus, in kolossaler Größe Alles überragend, den Mittelpunkt, hier bezeichnet ihn in gleicher Größe sein Sohn Apollon. Nur im Punkte der Figurenzahl scheinen beide Giebelgruppen von einander abzuweichen. Sie muß, schon nach den bisherigen Resten beurtheilt, im Westen größer gewesen sein als im Osten, wo an des Pausanias Zählung von 21 Figuren (?) festzuhalten ist. — Gegen so wichtige Funde treten andere, namentlich oft wiederkehrende, wie z. B. schöne Architekturbruchstücke, entschieden zurück. Unter den Bronzen verdient der Obertheil eines verzierten Kraters (0,32 Meter hoch und von gleichem Durchmesser) eine Erwähnung. Neue in situ befindliche Basen sind in einer Distanz von etwa 30 Meter vor der Mitte der Ostfront hervorgetreten. Dagegen haben sich die drei Exedren an der Nordostseite als Basen späterer Zeit für elische Frauenstatuen erwiesen. An Inschriften fehlt es nicht; 13 neue sind eingesandt worden; die meisten sind späten Ursprungs; hervorragend ist ein sechszeiliges Epigramm auf einen Sieger Akestorides, der an verschiedenen Festplätzen mit dem Füllengespanne gesiegt hatte.

Sammlungen und Ausstellungen.

E. v. H. **Augsburger Kunstverein.** Es ist für Orte wie München, Düsseldorf, Wien &c., die wirkliche Künstlerheimstätten bilden, weit leichter, die Räume ihrer Kunstvereine immer mit wechselnden Novitäten künstlerischen Schaffens gefüllt zu erhalten, als für Provinzstädte. Dort wachsen die blühenden Ranken der Kunst fast von selbst zum Fenster herein; für die Provinzstadt aber, wo es der Verpackung und des Spediteurs bedarf, wo nicht der große Markt ist, bei welchem der Kauflustige an der Quelle am besten zu schöpfen meint, kann nur der unermüdliche Eifer einer Vorstandschaft, wie wir sie in Augsburg besitzen, das leisten, was unsern Verein zu so schöner Entfaltung und fortwährender Mitgliedervermehrung bringt. Außer den im Münchener Kunstverein angekauften Bildern, die vertragsmäßig hier zur Ausstellung gelangen, den großen Gemälden des Vereins für historische Kunst, an welchen wir auch betheiligt sind, und der uns kürzlich Spangenberg's „Einzug von Luther in Worms" zusandte, bekommen wir von Zeit zu Zeit manch' seltene Perle der Kunst zu sehen, wie die Leben sprühende „Walküre" von Makart, das tief empfundene „Gretchen" von Gabriel Max, — welches nun in festen Besitz übergegangen sein soll, — „Die Maler auf der Alp" von Defregger und neuerdings die trefflichen Skizzen aus dem Kriege 1870/71 des Schlachtenmalers Heinrich Lang, der im Gefolge des verstorbenen Generals Frhrn. v. Hartmann, Kommandanten des II. bayerischen Armeekorps, den ganzen Feldzug mit erlebte und durch eigene Anschauung mit seiner bekannten Meisterschaft eine Geschichte in Bildern von der Wirksamkeit des genannten Korps während des glorreichen Krieges mit ergreifender Wahrheit zu schildern vermochte. Die Skizzen, die sich jedoch meistens über diesen Namen erheben, enthalten: Weißenburg am Nachmittag des 4. Aug. 1870 nach Einnahme der Stadt — Langensulzbach, Stabsquartier des II. bayerischen Armeekorps nach der Schlacht bei Wörth am 6. Aug. — Marsch über die Vogesen bei der Umgehung von Bitsch am 9. Aug. — Eine Scene in dem Vogesendorf Montbronn am 10. Aug. — Marschtag in der Champagne und Eintreffen der Avantgarde des genannten Korps auf dem Schlachtfelde von Beaumont am 30. Aug. — Vorgehen der III. bayerischen Division unter General von Walther über Noyers und Remilly zur Unterstützung des I. bayer. Korps in Bazeilles in der Schlacht bei Sedan am 1. September — Scene aus der Attake der französischen Kavallerie auf preußische Artillerie in derselben Schlacht — Episode aus dem Straßenkampfe in Balan — Ein Theil des Schlachtfeldes von Sedan, wo die großen französischen Kavallerieangriffe stattfanden — Kapitulationsverhandlung mit dem französischen General von Wimpffen am Thore von Sedan am 2. September — Uebergang des II. bayerischen Korps über die Seine bei Corbeil am 17. Sept. — Episode aus dem Gefecht bei Plessis-Piquet vor Paris am 19. Sept. — Straße in Chatenay mit dem Stabsquartier des II. bayerischen Korps während der Belagerung von Paris 1870/71 — Batterie IX vor Paris — Im Fort von Vaures während des Waffenstillstandes im Februar 1871. — Zu den Gemälden, die hier noch besondere Anerkennung fanden, darf ein Porträt von Max Manuel gezählt werden, dessen vollendete markige Behandlung noch durch die geniale Auffassung gewinnt, welche hier um so mehr gewürdigt werden konnte, da der Dargestellte ein früher in Augsburg thätig gewesener allgemein verehrter Arzt ist; ferner drei Landschaften von Fräulein Adele Esinger von Salzburg, einer talentvollen Schülerin des verstorbenen Hansch, die früher bei A. Waagen, dann in Gude's Atelier den besten Grund zu ihren Studien legte, und auch von den künstlerischen Vorzügen ihres letzten Meisters großen Gewinn zog. Ihre drei Bilder, „Ein stiller See", „Der Gollinger Wasserfall" und eine „Waldpartie", sind nicht blos der Natur glücklich abgelauscht, sondern spiegeln eine poesievolle Originalität der Künstlerin selbst, durch welche ihr bei emsigem Fortstreben eine glückliche Laufbahn sicher sein dürfte. Auch von Augsburg kam Tüchtiges zur Ausstellung: Porträts und Genrebilder von Frau Koch-Girl, interessante Baupläne von E. Studerus, Lehrer an der Kreisgewerbschule, und mehrere Porträts in Kreidezeichnung von Heinr. Fried, königl. Professor der Industrieschule dahier, die bei feinster Modellirung und eleganter Ausführung eine sehr vortheilhafte Wiedergabe der Individualität zeigen, daß sich die vielen Aufträge, die der Künstler erhält, hieraus erklären. Sehr erfreulich ist die Wahrnehmung, daß diese Ausstellungen auf den allgemeinen Kunstsinn dahier äußerst anregend wirken. Außer dem Kunstvereine sind unter den hiesigen Privaten mehrere Gemäldesammler hervorzuheben, die nicht mit den Summen geizen. Zwei herrliche Porträts von Lenbach befinden sich seit kurzer Zeit in unsern Mauern. Finanzrath Riedinger und seine Gemahlin wurden von seiner Meisterhand gemalt. Möchten diese Bilder, die wir zu bewundern Gelegenheit hatten, in unserem Vereine durch Ausstellung einem weiteren Kreise zugänglich werden! — Zum Schlusse sei noch eines Uebelstandes in manchen Kunstvereinen im Interesse der Aussteller gedacht. Man klebt den Zettel mit der Namens- und Gegenstandsbezeichnung mit Wachs an den Goldrahmen, daß letzterer nach der Zurückkunft gewöhnlich reparirt werden muß. Hier werden nur etwas längere Zettel unter dem Goldrahmen befestigt und so Beschädigungen vermieden.

Vom Kunstmarkt.

Auktion Garthe in Köln. Am 28. Mai beginnt in Köln unter Leitung von J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) die Versteigerung der 1. Abtheilung der umfangreichen und gewählten Kunstsammlung des jüngst verstorbenen Kaufmanns Hugo Garthe. Dem unermüdlichen Eifer des einstigen Besitzers derselben war es gelungen, eine archäologische, kunsthistorische und numismatische Sammlung zusammenzubringen, wie wohl nicht so leicht eine zweite in Privatbesitz gefunden wird. Die zunächst zur Versteigerung kommende Abtheilung enthält die Kunsttöpfereien (Majoliken, Siegburger Krüge, Porzellanfiguren &c.), Arbeiten in Glas und Elfenbein, byzantinische, romanische, limosiner und andere Emaillen, Schmucksachen (darunter die kostbarsten römischen und mittelalterlichen Pretiosen, Ringe, geschnittene Steine &c.), Arbeiten in Silber, Kupfer, Zinn, Eisen &c., eine interessante Collection von nahe an 600 Siegelstampfen, Waffen, Arbeiten in Stein, Thon, Holz &c., Stickereien und Webereien, Glasmalereien, Möbel, Geräthe, Dosen, vorzügliche Manuscripte, meist mit Miniaturen, darunter auch das Originalprotokollbuch des großen Concils zu Basel (1431—1449), das Statutenbuch der Universität Köln aus dem 14. Jahrhundert &c., ferner einzelne Miniaturen, Miniaturgemälde, meist Porträts, Urkunden (die ältesten aus dem 11. und 12. Jahrhundert), Holzschnittwerke, Kupferstiche &c. &c. Der an 5000 Nummern umfassende Katalog dieser Abtheilung ist vor kurzem erschienen und auch in einer Luxusausgabe mit 4 Tafeln in Lichtdruck zum Preise von 3 Mark durch den Buchhandel zu beziehen.

Moderne Bilderpreise. Professor A. v. Werner hat für sein Bild, „Die Kaiserproklamation zu Versailles", von den deutschen Fürsten ein Honorar von 75,000 Mark erhalten. — Bei der Versteigerung einer Gemäldesammlung, welche am 21. v. M. zu Paris stattfand, wurden für sechs Bilder von Meissonier folgende Preise erzielt: Für ein Genrebild von 29×22 Centim. Größe 49,000 Fr., für ein zweites von 24×32 Cm. 88,000 Fr., für ein drittes von 73×62 Cm. 100,000 Fr. Eine einzelne Figur (37×27) erzielte 40,000 Fr., eine zweite desgleichen (24×15) 25,000 Fr., eine dritte desgleichen (15×10) 18,500 Fr.

Berichtigung.

Münchener Kunstverein. Zu dem in Nr. 24 der Kunst-Chronik abgedruckten Bericht unseres Münchener R.-Korrespondenten erhalten wir vom Sekretariat des Münchener Kunstvereins die berichtigende Notiz, daß die Totaleinnahmen und Ausgaben des Vereins seit seinem Entstehen 3,047,555 fl. Einnahmen und 3,025,415 fl. Ausgaben betragen.

Inserate.

Hierzu eine Beilage von G. Frobeen & Co. in Bern.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XII. Jahrgang.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

24. Mai



Nr. 33.

Inserate
à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1877.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Donnerstag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Gefahr für die Façade der Markuskirche.

Unter dem Titel: „Osservazioni intorno ai Ristauri interni ed esterni della Basilica di San Marco, con tavole illustrative di alcune iscrizioni armene esistenti nella medesima, di Alvise Piero Zorzi" erschien vor einigen Tagen bei Ongania (Münster's Nachfolger) in Venedig eine Schrift von 183 groß Oktavseiten, welche auch außerhalb Venedigs die höchste Beachtung verdient. Dieselbe geht aus von der vor Kurzem vollendeten Restauration der südlichen Seite der Markuskirche, welche die letzten zehn Jahre in Anspruch nahm, und von deren Beurtheilung, welche leider negativ ausfallen muß. Graf A. Zorzi widmet sein vortreffliches Buch dem bekannten englischen Kunstgelehrten John Ruskin, einem um Venedigs Kunstdenkmale und deren Illustration hochverdienten Manne. Die dankende Annahme dieser Widmung von Seiten Ruskin's ist in Form eines geistreichen Briefes an Zorzi dem Buche vorgedruckt und zeigt uns sofort, daß es sich um nichts Geringeres handelt, als um die Rettung der Hauptfaçade von San Marco, deren Restauration jetzt eben in Angriff genommen werden soll: eine Angelegenheit, die gewiß das künstlerische Interesse von ganz Europa berührt. Der Verfasser weist in den vier Kapiteln seines Buches folgende grobe Fehler bei der Restauration der Südseite nach:

1) Die von der Zeit den Säulen und dem übrigen Marmor verliehene Farbe, sowie einige Ornamente durch Abscheuern zerstört zu haben.

2) Große Marmortafeln mit Vertikalstreifen an Stelle der im horizontal laufenden Zickzack gestreiften früheren Platten eingesetzt zu haben.

3) Ein durch die ganze Façade hinlaufendes Zahngesims schwächlicher und schmaler erneuert zu haben, wodurch seine Form sehr wesentlich verändert wird.

4) Einige Originalkapitäle ohne Noth durch neue ersetzt zu haben, desgleichen einige Marmorskulpturen; beides aus überflüssiger Willkür.

5) Den Altar der Kapelle Zeno entfernt und an dessen Stelle große Tafeln von abendländischem Marmor eingesetzt zu haben.

6) Die Mosaiken, auch in den Fleischtheilen, mit Glaspasten hergestellt zu haben, statt aus Steinen.

7) Die Fehler früherer Restaurationen des Fußbodens der Kirche wiederholt zu haben, sie durch barocke Zuthaten noch überbietend, welche dem Stile alles Uebrigen zuwiderlaufen; endlich all' dieses mit handwerksmäßigem Fleiße, aber in undauerhafter Weise ausgeführt zu haben.

Die Beweisführung all' dieser Beschuldigungen geschieht in schlagender Weise, in fester und männlicher Sprache, ohne jeden Rückhalt.

Zorzi wendet sich zunächst gegen den Urfehler des bei der S. Marco-Restauration bisher eingehaltenen Systems, bei welcher an Stelle eines gewissenhaften Architekten ein „Unternehmer" (impresario) tritt, welcher Alles so billig und so schnell herzustellen sucht, wie möglich, um so viel wie möglich reinen Gewinn aus der bedungenen Summe zu ziehen. Daß diesem ein die Restauration überwachender „ingegnere" beigegeben ist, hält der Verfasser für unnütz, so lange der Unternehmer keine aus Künstlern gebildete, über ihm stehende

Kommission anzuerkennen hat. Was derselbe gut und recht findet, muß unfehlbar sein. Der Verwaltungsrath der Kirche, die sog. „fabriceria“ ist als solche in künstlerischen Fragen als inkompetent zu betrachten. Zorzi verlangt deßhalb eine aus Künstlern zusammengesetzte Kommission, welche das Vorwärtsschreiten einer so eminent wichtigen Restauration zu überwachen habe.

Im zweiten Kapitel beweist der Verfasser die Schädlichkeit des Abscheuerns der Säulen und Kapitäle vom rein technischen Gesichtspunkte aus. Das Scheuern nimmt denselben die feste antike Patina, welche sie relativ vor den zerstörenden Einflüssen der salzhaltigen, stets feuchten Seeluft schützte. Die aus Ersparnißgründen des Impresario unterlassene nachträglich nöthige Bleipolirung der Säulen macht sich als die verhängnißvollste Unterlassungssünde geltend, da durch diese Unterlassung die Poren des Marmors offen bleiben und die Säulen somit der allerschnellsten sicheren Zerstörung ausgesetzt sind. Mehr als alles dieses beklagt jedoch der Verfasser den durch das Abscheuern fast aller alten Marmortheile verloren gegangenen unvergleichlichen Farbenakkord, den kein einziges anderes byzantinisches Bauwerk in dieser Schönheit aufzuweisen hatte. Der historisch-poetische Phantasie-Eindruck (Burckhardt) ist somit für die restaurirte Façade gänzlich und unwiederbringlich verloren gegangen, von dem Verschwinden der armenischen Inschriften an Säulen und anderen Theilen der Façade, welche durch das Abscheuern verloren gingen, ganz zu schweigen. (Im Anhange giebt Graf Zorzi einige Facsimiles der jetzt noch an der bedrohten Hauptfaçade vorhandenen.)

Im nächsten Kapitel wird die Nutzlosigkeit und Willkür des Einsetzens neuer Kapitäle besprochen, da doch alle alten vorhanden waren und noch sind. Ganz besonders wird die Zerstörung und Entfernung des vorspringenden Altargehäuses der Kapelle Zeno, „weil solches als aus dem 16. Jahrhundert stammend, dem Stile und der Harmonie des Gebäudes zuwiderlaufe“, bedauert. Es wird darauf hingewiesen, wie Vieles an und aus der Kirche entfernt werden müßte, wenn man streng nach diesem Grundsatze verfahren wollte.

Daß an Stelle dieses Altargehäuses große Marmorplatten von werthlosem und unhaltbarem Steine gekommen seien, der jetzt schon zu zerbröckeln beginnt, wird als nach jeder Hinsicht beklagenswerth verworfen. Noch mehr die Entfernung und das Verschwinden der herrlichen Pilaster von verde-antico am Hauptportale der Kirche und die Ergänzung derselben durch werthlosen, bleicheren Marmor von Susa.

Das letzte Kapitel endlich behandelt die Restauration der Mosaiken im Innern und Aeußern der Kirche, sowie die begonnene des Fußbodens. Es wird bewiesen, wie schädlich dem Eindrucke die durchgängige Anwendung der Glaspaste auch für die Fleischtheile sei, wie verwerflich überhaupt das völlige Umsetzen der Mosaiken in moderne Kopien, welche für die Kunstgeschichte völlig werthlos sind. Es wird von dem Verschwinden der Darstellungen aus dem Leben des heiligen Markus gesprochen, welche die Kapelle Zeno so überaus wichtig machten für die Geschichte des Mosaik. Bezüglich der begonnenen Neulegung des Fußbodens wird bewiesen, daß dieselbe so mangelhaft vorgenommen sei, daß derselbe jetzt nach kaum einem Jahre schon anfängt auszubrechen.

Es wird nachgewiesen, daß der verwendete Marmor viel werthloser an Qualität und Farbe ist, und daß besonders der verwendete lapis lazuli, als viel zu dünn für einen Fußboden, ausbrechen mußte. Weiter wird hervorgehoben, wie auch hier der alterthümliche Eindruck völlig verloren gegangen ist und einer langweiligen modernen Eleganz Platz machen mußte.

Unendlich Vieles ließe sich noch aus dem Buche anführen, was Alles, als auf die wunderbare Kirche bezüglich, den Kunstfreunden interessant sein würde, doch gebietet der diesem Bericht zugewiesene Raum Einhalt. Ich muß nur noch hervorheben, daß der edle Zweck des Grafen Zorzi darauf hinausläuft, die ganze gebildete Welt zum Schutze der von solcher Restauration jetzt bedrohten Hauptfaçade der Kirche aufzurufen. Er verlangt unbedingte Verwendung alles alten Inkrustationsmaterials, welches technisch ohne weiteres möglich ist, nur einen größeren Aufwand von Zeit, Geduld und Pietät erfordert. Der Impresario findet es seinem Vortheile mehr angemessen, eine neue Marmorplatte da einzusetzen, wo die alte, aber ungleich prächtigere und edlere, aus mehreren Theilen zusammengesetzt werden müßte. — Der Unterzeichnete hat bei der Wichtigkeit des Gegenstandes, welcher für sich selbst spricht, nichts weiter hinzuzufügen, als daß es unserem deutschen kunstgebildeten Publikum gefallen möge, sich durch eigene Lektüre der Schrift zu überzeugen, wie eingehend, scharfsinnig und ruhig prüfend der Verfasser derselben die bezüglichen Fragen studirt hat, in welcher Gefahr San Marco, diese merkwürdigste aller Kirchen, sich befindet, und welcher Verlust es für alle Zeiten sein würde, wenn eine weißblank gescheuerte, ihres werthvollen Materials beraubte Façade, statt der bezaubernd malerischen, den schönsten Platz der Welt beherrschte. Man glaube ja nicht, daß unsere Kunstliteratur nicht im Stande sei, zur Erreichung des schönen Zweckes das ihre beizutragen! Man hat in Italien Augen und Ohren offen für das, was jenseits der Alpen gesagt wird, und hat Takt genug, selbst den strengsten Tadel durch Verbessern der begangenen Fehler in der Folge gegenstandslos zu machen. Doch hat die Sache Eile, sonst ist es um die San Marco-Façade geschehen!

Venedig, 6. Mai 1877. **August Wolf.**

C. T. Newton's Bericht über die Schätze von Mykenä.

(Fortsetzung.)

„Von Armbändern ist ein sehr schönes Stück da, in massivem Gold, mit einer einzigen Blume in Relief. Der Ring ist aus zwei Goldplatten gebildet; diese sind durch einen zwischengelegten Streifen Silbers verbunden, welches bei seiner Zerstörung an verschiedenen Stellen durch die Ritzen des Goldes hindurchgeflossen ist. Ein Bruchstück von einer Art Arbeit, die man als cloisonné bezeichnen könnte, mag ebenfalls ein Stück von einem Armbande sein. Es gehört zu einem freigearbeiteten Blumenbande, dessen Blätter cloisons oder umrahmte Behälter bilden, die mit einem dunklen glasartigen Email angefüllt sind. Ein anderes interessantes Beispiel derselben Arbeit weist einen Theil zweier Schlangenleiber auf, deren Schuppen aus ebenso ausgefüllten Rahmen (cloisons) bestehen. Herr Stamatáki hält dies für das obere Ende eines Scepters; sollte es nicht vielmehr ein Heroldstab oder caduceus gewesen sein?

„Viele lange Streifen aus dünnem Golde, an deren einem ein Stück Schädel saß, waren vermuthlich lauter Tänien oder Bänder, die das Haupt der Todten umschlangen; von kunstreichen Beispielen weiblichen Kopfschmucks habe ich nichts bemerkt.

„Zu den interessantesten Gegenständen gehören vier Ringe, von denen zwei in dem Frauengrabe, zwei in einer Kammer außerhalb des Steinringes*) gefunden worden sind. Sie sind aus gehämmertem Golde. Der Ringkasten ist länglich oval, aus einem Stück mit dem Reifen. Die Rückseite des Kastens ist so ausgekehlt, daß in der Mitte eine der Krümmung des Fingers sich anpassende Höhlung entsteht. Auf seiner leicht gekrümmten Vorderseite ist eine Darstellung roh eingravirt. Folgendes sind die Gegenstände der vier Intagli:

„1) Links sitzt eine bekleidete Frau, wahrscheinlich eine Göttin, welche in ihrer Rechten drei Mohnköpfe oder vielleicht Granatäpfel hält. Hinter ihr, zur Linken, ein Baum mit palmenartig sich ausbreitenden, fruchtbeladenen Zweigen; hinter dem Baum, also ganz am linken Ende, eine kleinere weibliche Figur, anscheinend die Früchte lesend. Der sitzenden Göttin gegenüber nahen sich drei Frauen, eine hinter der andern, Blumen vor sich her haltend als Gaben an die Göttin. Ueber dem Kopfe der zweiten dieser Frauen erscheint etwas wie ein Palladium oder ein Tropäon, und in gleicher Höhe werden die Eisen zweier Streitäxte, eines hinter dem andern, sichtbar. Ueber dieser Gruppe, am Rande des Ringkastens, erblickt man die Sonne und den Halbmond, ganz ähnlich wie sie in assyrischen Monumenten erscheinen; am rechten Rande, der Frauenfigur gegenüber, befinden sich sieben Gegenstände, welche man für Löwenköpfe hält. Sind diese Sterne etwa die τείρεα auf dem homerischen Schilde des Achilleus*)? Die Brüste der Frauen sind nackt und haben eine schlaffe Fülle des Umrisses, welche mich wiederum an indische Kunst erinnerte. Diese alten Damen tragen einen Rock, der sich gegen den Leib zusammenzieht und jederseits über den Füßen auslabet. Der untere Saum des Hemdes ist gebogen, als ob seine natürliche Horizontallinie durch das Vorwärtsschreiten der Füße in Unordnung gekommen wäre. Das Fehlen jener natürlichen Falten, welche aus dem Gesetz der Schwere sich ergeben, verleiht der Gewandung ein steifes Aussehen, als ob sie durchgenäht wäre. Die Ausführung dieser seltsamen Zeichnung ist äußerst barbarisch. Beim ersten Anblick erinnerte mich die Arbeit an das Gepräge einiger barbarischen indoskythischen Münzen, jedoch muß die Aehnlichkeit nur zufällig sein.

2) Ein ähnlicher Ring. Eine Reihe Ochsenköpfe, von vorn gesehen, dazwischen andere Gegenstände, welche man für Löwenköpfe hält. Ist dies eine Tempelfront?

3) Zwei Figuren auf einem Wagen; eine davon schießt einen Hirsch, welcher sich umwendet.

4) Drei kämpfende Krieger; einer ist niedergesunken, einer greift an, der dritte vertheidigt sich. Einer von ihnen trägt einen länglichen Schild. Rund um den Rand des Ringkastens sind unregelmäßige Linien eingegraben, mit denen die Umrisse von Bergen gemeint zu sein scheinen, und welche an ähnliche Versuche, die Natur nachzubilden, auf assyrischen und phönikischen Trinkgefäßen erinnern.

Mit diesen vier Ringen muß man drei andere Intagli auf goldenen Prismen, welche auf der Bildseite convex sind, zusammenhalten. Da sie der Länge nach durchbohrt sind, mögen sie entweder zu Drehringen (? swivel rings) oder zu Halsbändern gehören. Ihre Darstellungen sind die folgenden:

1) Zwei kämpfende Krieger.

2) Herakles im Kampf mit einem Löwen, der auf seinen Hinterbeinen steht.

3) Ein Jäger, einen Löwen jagend, welchen er mit einem Pfeil verwundet hat und der seinen Kopf umwendet.

Alle diese Intagli dürften barbarische Nachahmungen von Gegenständen auf assyrischen oder phönikischen Cylindern sein. Die rohe und kindliche Ausführung entspricht ungefähr derjenigen gewisser alterthümlicher linsenförmiger

*) Von welchem bekanntlich die Grabstätte umschlossen ist.

*) Ilias 18, 483:

Drauf nun schuf er die Erd', und das wogende Meer und den Himmel,
Helios auch, unermüdet im Lauf, und die Scheibe Selenes,
Darauf auch alle Gestirne, so viel sind Zeichen des Himmels
(ἐν δὲ τὰ τείρεα πάντα τά τ' οὐρανὸς ἐστεφάνωται).

Gemmen, welche auf den griechischen Inseln zum Vorschein gekommen sind; Proben davon sind von François Lenormant in der Revue Archéologique 1874, Taf. 12 publicirt worden. Von derartigen Gemmen fand ich im mykenischen Schatze mehrere Beispiele. Auf einer aus Bergkrystall stellt der Intaglio eine Kuh dar, welche ihr Kalb säugt.

„Ich gehe jetzt von den Schmucksachen, welche wohl zum größten Theil Frauen angehörten, zu den Waffen und Rüstungen aus den Kriegergräbern über. Auf der Brust eines Gerippes lag eine Brustplatte mit zwei leisen Vorsprüngen, um die Stelle der Warzen zu bezeichnen. Der Rest der Oberfläche war mit herausgehämmerten Spiralornamenten bedeckt, aber es war kein Versuch gemacht worden, das Metall der Form des Körpers entsprechend zu modelliren, wie in der späteren griechischen Kunst üblich.

„Ich sah mehrere schöne goldene Exemplare jener Bänder, griechisch μίτραι, welche den Leib des homerischen Helden unterhalb des Panzers schützten und die sich so oft von Bronze in den Gräbern Etruriens und Großgriechenlands finden. Die Ornamente der mykenischen Mitren sind Buckel, Spiralen und Blätter, sämmtlich herausgeklopft. Eine hat an ihrem unteren Rande eine Franse von hängenden Blumen befestigt, deren Blätter aus zitterndem Blattgold bestehen. Beinschienen von besonderer Gestalt, viel zu dünn um wirklich zu schützen, fand man auf den Gebeinen eines Todten; die Schenkel waren ebenfalls mit goldenen Bändern umschlossen, welche vielleicht an irgend einem andern Material befestigt gewesen waren.

„Mehrere Stücke Holz, welche sich in dem Grabe eines der Krieger vorfanden, hält man für Theile vom äußeren Rande eines hölzernen Schildes, da die Dicke ziemlich plötzlich gegen einen gebogenen Rand hin abnimmt. Ein goldenes Band stellt wahrscheinlich den Telamon oder Riemen dar, an welchem der Schild vom Halse herabhing. Manche jener obenerwähnten goldplattirten Knöpfe von Knochen mögen zur Verzierung des Schildriemens gedient haben, oder auch eines Gürtels; die Schnalle des einen oder des andern kann in zwei länglichen Doppelplatten von Gold enthalten sein, welche Rücken an Rücken an irgend einem jetzt nicht mehr vorhandenen Gegenstand befestigt waren. Auf einer dieser Doppelplatten ist im Relief ein Löwe dargestellt, welcher einen kretischen Steinbock zerfleischt; auf der andern überfällt er ein vierfüßiges Thier, wahrscheinlich ein Pferd, welches in Verzweiflung gegen ihn ausschlägt. Ein mächtiger Ochsenkopf, in welchem Schliemann die Göttin Hera in ihrer ursprünglichen Gestalt vermuthet, taucht in der ersten dieser Scenen von Ferne auf. Diese Gruppen sind nicht, wie die meisten der vorhin beschriebenen Ornamente, in Umrissen ausgehauen, sondern erheben sich in Relief von einem mit Blumen geschmückten Grunde. Sie sind vielleicht die kraftvollsten und lebendigsten unter allen Thierdarstellungen in dem mykenischen Schatze und schienen mir, nach ihrer Modellirung zu schließen, unmittelbar von asiatischen Vorbildern abzustammen. Ein Kenner Homer's kann diese Gruppen nicht betrachten, ohne sich an die anschauliche Schilderung der goldenen Spangen in der Odyssee erinnert zu fühlen*).

„Bei diesen Kriegern fand man auch viele Schwerter. Eines von trefflicher Erhaltung übertrifft an Länge weit das gewöhnliche griechische Schwert der späteren Zeit. Es ist zweischneidig, mit einem Grat oder einer Schärfe, welche die Mitte der Klinge entlang so hoch hervorsteht, daß der Gedanke sich aufdrängt, diese Waffe möchte gleich einem Rapier nur zum Stoßen gedient haben. Die Analyse soll das Metall als Kupfer, nicht Bronze, erwiesen haben. Die Griffe all dieser Schwerter waren mit Gold plattirt, welches mit Spirallinien reich verziert ist. Mehrere runde Knöpfe von undurchsichtigem weißen Alabaster mit einer Vertiefung, in welche irgend ein bronzenes Geräth eingelassen war, sind wahrscheinlich Schwertknöpfe. Ich sah auch die Reste einer hölzernen Schwertscheide, deren Goldplattirung ebenso wie die an den Griffen verziert war. Schleifsteine, um die Waffen zu wetzen, fehlten nicht in den Gräbern dieser Krieger, welche demnach zur unbekannten Welt in voller Kampfesausrüstung aufbrachen. Es ist möglich, daß die Helme von Leder waren, entsprechend dem homerischen Wort κυνέη („Fellkappe"), aber jedenfalls scheinen keine in den Gräbern gefunden zu sein; obschon auf dem Bruchstück eines hochalterthümlichen Thongefäßes, das sich in den oberen Lagen des Bodens gefunden hat, die Krieger Helme mit einem hohen wallenden Busch darauf tragen: daher Homer's κορυθαίολος („helmumflattert"). Das Antlitz eines Löwen, jetzt freilich in zwei Stücken, aber ursprünglich aus einer einzigen Platte herausgeschlagen, kann vielleicht die Maske eines Helmes gewesen sein, da es am Rande Löcher behufs der Befestigung hat. Dieser Löwenkopf ist eine der sehr wenigen Thierdarstellungen von großem Maßstab und runder Arbeit, welche ich in dem mykenischen Schatze sah. Er zeigt dieselbe barbarische Unkenntniß und kindliche Schwäche der Ausführung wie die Intagli auf den Ringen, aber wegen des größeren Maßstabes in noch

---

*) Od. 19, 226:
... aber daran die goldene Spange geheftet,
Schließend mit doppelten Röhren, und vorn war prangend ein Kunstwerk:
Zwischen den Vorderklauen des wild anstarrenden Hundes
Zappelt' ein fleckiges Rehchen; und jeglicher schaute bewundernd,
Wie aus Golde gebildet der Hund anstarrend das Rehkalb
Würgete, aber das Reh zu entflieh'n mit den Füßen sich abrang.

auffälligerer Weise. Der Mangel an Proportion ist außerordentlich, von Modellirung der Form keine Ahnung. Die Augen und Ohren sind lächerlich klein, das Maul eine unedle Schnauze, der Wechsel der Flächen im Knochenbau ist in scharfen Kanten angegeben, wo in der Natur sanfte Rundung herrscht. Auf dem Maule sollen eingeschlagene Kreise den Schnurrbart bezeichnen. Größeres Geschick tritt in der Wiedergabe der Mähne hervor, welche durch flammenförmige, sehr flach gehaltene, über einander hängende Locken ausgedrückt ist. Ein schwacher Versuch getriebener Arbeit scheint am Bart vorzuliegen, doch ist dies nicht ganz sicher.

„Dasselbe Ungeschick in Wiedergabe der bewegten Oberfläche des Gesichtes ist noch auffälliger bei den fünf menschlichen Masken, welche so barbarisch modellirt sind, und überdies meistens so zerdrückt, daß ich sie als Belege für Portraitzüge oder für den ethnologischen Typus für beinahe werthlos halte. Möglich, daß die Modelle, nach denen sie gehämmert sind, ursprünglich auf Abdrücke zurückgingen, welche von den Gesichtern der Todten in Wachs genommen und danach in irgend einem andern Material in Relief nachgebildet wurden; aber ich bin geneigter, sie für das rohe Erzeugnis einer „Lehrlingshand“ zu halten, welche unmittelbar nach der Natur zu arbeiten versuchte.

„Noch zwei Rundwerke in Metall bleiben zu erwähnen, beide von viel höherem Kunstcharakter. Das eine ist eine Vase von der Gestalt eines Hirsches, indem die Oeffnung der Vase aus dem Rücken des Hirsches hervorgeht. Sie ist sehr schwer; das Material hält man für eine Mischung von Silber und Blei. Nach der einen erhaltenen Geweihspitze zu urtheilen, war es wahrscheinlich eine Art von Hirsch, wie sie sich noch heutzutage in Nordgriechenland und in Arkadien findet. Gefäße in Gestalt vierfüßiger Thiere mit der Oeffnung auf dem Rücken kommen in der Metallkunst wie in der Töpferei der Griechen von den ältesten bis zu den spätesten Zeiten sehr häufig vor. Rohe Versuche, dergleichen darzustellen, finden wir in Schliemann's Alterthümern von Hissarlik. — Das zweite Stück, welches ich meinte ist der silberne Kopf eines Ochsen oder einer Kuh mit sehr langen, etwas gebogenen goldenen Hörnern; die Schnauze ist vergoldet, die Ohren scheinen von vergoldeter Bronze gewesen zu sein. Da der Kopf eine Schlinge zum Aufhängen hat, wird er wohl ein Weihgeschenk gewesen sein. Die Oberfläche ist sehr zerfressen, aber so weit ich zu urtheilen vermag, scheint dies Stück hinsichtlich der Modellirung alle andern Stücke der Sammlung sehr weit zu übertreffen. Die Wamme unter dem Kinn und die runzlige Schnauze sind gut wiedergegeben. Ob dieser Ochsenkopf und der Hirsch gegossen sind oder nicht, könnte ich ohne eine viel nähere Untersuchung nicht sagen.

„Hier mag es an der Stelle sein, nach der Aufzählung der merkwürdigsten Beispiele von Sphyrelaton, die wenigen Stücke zu erwähnen, in denen ich die Anwendung von Guß, Ciselirung und Löthung constatiren konnte. Ein kleiner, an einen geschnitzten Rand befestigter Löwe scheint vollgegossen und dann an der Mähne ciselirt zu sein. In der kleinen Kammer außerhalb der Mauer befanden sich vier Trinkgefäße, deren Henkel, wie oben erwähnt, in Hundeköpfe auslaufen. Diese sind allem Anschein nach ebenfalls gegossen und nachciselirt; obgleich etwas hart, sind sie doch wegen ihrer Lebendigkeit bemerkenswerth. Dicht neben diesen Bechern fanden sich Bruchstücke eines kleinen hohlen Goldcylinders, welcher außen mit großen goldenen Kugeln in dicken Büscheln bedeckt ist. Diese Kugeln halte ich für angelöthet, so daß wir hier ein primitives Beispiel jener Granulirarbeit vor uns haben, welche von den Phöniziern allmählich verbessert ward und deren vollkommenste Beispiele sich in italischen Gräbern finden. Herr Stamatáki erzählt mir, diese Becher und die Stücke granulirter Arbeit seien mit einander auf einem Haufen in einer kleinen Kammer außerhalb des Steinringes gefunden worden, welche er aus anscheinend tristigen Gründen nicht für ein Grab hält. Einige Stücke, in denen er Theile eines Gefäßhenkels vermuthet, wurden zusammen mit jenen gefunden, desgleichen zwei von den oben erwähnten Ringen und einige goldene Spiralen, welche aussehen wie ein Stück vom Vorrath eines Goldschmiedes, um daraus Draht zu schneiden. Ich muß hier bemerken, daß von rundem Golddraht sehr wenig in diesem Schatze vorhanden ist; das meiste davon scheint, nach den Ecken zu schließen, ein aus einer Platte herausgeschnittener Streifen zu sein.

(Schluß folgt.)

Kunstliteratur.

König Heinzelmann's Liebe, von Theodor Mintrop Ein Märchen in 70 Bildern. Text und Aphorismen von B. Lucas. Poetisch eingeleitet von Emil Rittershaus. Originalzeichnungen in Lichtdruck ausgeführt. Dresden, Eigenthum und Verlag von H. Reinhardt. 1875. Fol.

In prächtiger Ausstattung liegt das Werk vor uns. Die Einleitung von Emil Rittershaus klärt uns darüber auf, daß der verewigte Künstler in dem Cyklus von Bildern seine eigene Liebesgeschichte erzählt. Dieser Umstand mag das Werk seinem näheren Freundeskreise lieb und theuer machen; für die große Kunstwelt aber reichen intime Vorgänge, mit lebendiger Phantasie und einzelnen hübschen Details geschildert, nicht aus, um nachhaltiges Interesse zu erwecken. Einen strengen Maßstab darf man an ein Talent, das bis zum dreißigsten

Lebensjahre noch nie Gelegenheit hatte, sich Bahn zu brechen, überhaupt nicht legen — aber ohne dem in seiner Art verdienstvollen Künstler selbst, noch der Pietät seiner Freunde für ihn, zu nahe treten zu wollen, müssen wir doch einige sehr gerechtfertigte Bedenken hier aussprechen. Vor allen Dingen ist die fratzenhafte Auffassung König Heinzelmann's eine verfehlte. Ein Gnomenkönig braucht keine Karikatur zu sein und darf es nicht sein, wenn er als der Genius der Romantik gedacht ist. Wie charakteristisch hat Meister Schwind die Zwergenwelt zu schildern verstanden, ohne je an die Karikatur zu streifen! Der verklärende Zug der Schönheit, der in der Kunst auch über den Mißgestalten leuchten muß, fehlt in Mintrop's Werk leider zu oft und am empfindlichsten tritt dieser Mangel bei der Heldin des in Bildern erzählten Romans selbst auf. Wenn uns der Schriftsteller sagt: „Sie war schön" — so glauben wir es ihm, denn im Augenblick wird unsere Phantasie entfesselt und der Leser zaubert sich vor sein geistiges Auge eine Gestalt, wie sie seinem Schönheitsideal entspricht. Anders beim Maler! Da wird die Phantasie des Beschauers an das Erzeugniß seiner Kunst gebannt, und man glaubt ihm die Schönheit nur, wenn er sie auch wirklich zu zeigen versteht. Dies ist hier, wie gesagt, nicht der Fall und darum wird der Weg durch die siebzig Blätter etwas lang.

Der Verlagshandlung, die weder Mühe noch Kosten gescheut hat, um eine Ausstattung herzustellen, die schon im Format weit über den specifischen Werth dieser Arbeit hinausgeht, wünschen wir nur, daß trotz Maschinen, Eisenbahnen und Fabriken, noch Romantik genug in unserer Zeit übrig geblieben sein möge, um sie für ihre Anstrengungen gerechtermaßen zu entschädigen. S.

Nekrolog.

Jean Baptiste Madou †. Die Kölnische Zeitg. widmet dem jüngst verstorbenen belgischen Künstler folgenden Nachruf: Der am 3. April in Brüssel gestorbene Maler J. B. Madou war einer der originellsten und feinsten Meister der modernen belgischen Schule und ein Veteran unter den belgischen Künstlern. Er war 1796 in Brüssel geboren und machte sich zuerst als Lithograph bekannt, indem er 1821 verschiedene lithographische Sammelwerke herausgab, wie 1825—27 ein Werk über alte und neue belgische Kostüme, 1835—36 eine „Physiognomie de la Société en Europe de Louis IX. à nos jours", welches eine Kostümgeschichte in sehr interessant komponirten historischen Scenen gab und den Namen des Autors in allen Kunstkreisen um so schneller berühmt machte, als damals die historische Kostümkunde noch ein ziemlich unerforschtes Gebiet war und Madou's Darstellung einen eben so anziehenden wie überzeugenden Charakter hatte. 1840 erschienen in ähnlicher Weise gehalten „Scènes de la vie des peintres de l'école flamande et hollandaise", sehr geschmackvoll komponirte historische Genrebilder nach zum Theil anekdotischen Motiven aus der niederländischen Kunstgeschichte. Die Originale zu diesen Blättern sind meistens in Aquarell gemalt, in welchem Fach Madou ein großer Meister war. Seine zahlreichen Gemälde, sowohl in Oel- wie in Aquarellmalerei, behandeln meistens Genregegenstände aus älterer Zeit, namentlich aus dem vorigen Jahrhundert, und sind mit erstaunlicher Kenntniß des Zeitcharakters durchgeführt, aber nicht nur in dieser Beziehung ausgezeichnet, sondern auch durch die geistreiche, meistens humoristische Komposition und die feine und schöne Behandlung. Das Volk sowohl als die bürgerliche und vornehme Gesellschaft des vorigen Jahrhunderts in Belgien hat kein Maler treffender dargestellt. Madou hat für den Charakter dieser Periode in seinem Lande ein ebenso feines Verständniß wie Meissonier für dieselbe in Frankreich, aber der belgische Meister hat eine viel reichere Phantasie und ein weiteres Gebiet wie der französische. Madou hat viele Bilder geschaffen; doch da seine künstlerische Thätigkeit schon etwas rückwärts liegt, so ist sein Name in neuester Zeit nicht viel genannt worden, auch hat die Kunstmode in Belgien eine andere Richtung genommen; doch blieb Madou immer einer der angesehensten Meister in seinem Vaterlande, und noch im Jahre 1873 sah man auf der großen Kunstausstellung in Wien sehr anerkannte Werke seiner Hand. In der Farbe seiner Bilder erreichte er wohl nicht den Glanz und die Frische der neueren belgischen Maler, auch zeigt seine zierliche und feine Behandlung nicht die in der belgischen Schule herrschende Bravour, doch werden seine Werke durch ihre soliden Eigenschaften für alle Zeiten Werth behalten. Der alte Meister ist so zu sagen auf dem Felde der Ehre gestorben, denn vier Tage vor seinem Tode begrüßte er als Ehrenpräsident des Vereins der Aquarellisten den König und die Königin bei Eröffnung der Ausstellung in Brüssel, ward aber gleich nachher und noch im Ausstellungssaale von einem Schlaganfalle betroffen, in Folge dessen er gestorben ist. Madou war Mitglied der königlichen Akademie von Belgien, der Akademie der Künste in Antwerpen, Kommandeur des Leopold-Ordens und Ritter mehrerer anderen Orden.

Kunstgeschichtliches.

Arm und Spiegel der Venus von Milo. Bei den in jüngster Zeit von Schülern der École d'archéologie in Athen auf Milo veranstalteten Ausgrabungen ist ein Arm und zugehöriger Spiegel zum Vorschein gekommen, ein Fund, der, wenn sich die Vermuthung der Finder bestätigt, die Frage über die Ergänzung der berühmten Statue im Louvre in einem ähnlichen Sinne lösen würde, wie sie Wittig im V. Jahrgang der Zeitschrift für bildende Kunst, S. 353 beantwortet hat.

Personalnachrichten.

* **Professor Conze in Wien** hat einen Ruf nach Berlin angenommen, als Direktor der Skulpturensammlung und der Sammlung der Gypsabgüsse am dortigen k. Museum.

Sammlungen und Ausstellungen.

O. A. **Düsseldorf.** „Interessantes Thema", mit diesem Namen finden wir ein frisches, prächtiges Genrebild von van der Beck bezeichnet, welches im Salon des Herrn Schulte ausgestellt ist. So viel Naivetät, so viel frohes, kräftiges Leben, eine so warmklare Farbe, alles das kann nicht verfehlen eine ebenso heitere Stimmung in dem Beschauer anzuregen, als wäre er selbst mit betheiligt bei der Besprechung des sogenannten „interessanten Thema's". Oft sind schon plaudernde Mädchen und Frauen dargestellt worden, entweder am Brunnen, oder auch wohl, wie hier, bei einer Beschäftigung, die schon die Prinzessin Nausikaa geadelt hat, bei der Wäsche. Gewöhnlich treten aber dann die häßlichen Züge des weiblichen Gemüths in den Vordergrund, ja oft zeigt sich die Bosheit in recht grellem Lichte. Umgekehrt in diesem Bilde, wo alles die unschuldigste Heiterkeit athmet. Zwei Bauernmädchen werden bei ihrer Arbeit von einer alten Frau besucht, die eine wichtige Neuigkeit mitzutheilen hat. Daß es sich um eine Liebesgeschichte handelt, sehen wir mit einem Blick durch das offene Pförtchen. Da spaziert in der Ferne, den Wiesenpfad hinab, ein junges Paar, und von diesem berichtet die Alte den eifrigen Zuhörerinnen. Die große, hübsche Blondine hält mit der Arbeit inne, die runden Arme auf das Waschfaß gestemmt,

den Kopf etwas zurückgeworfen, die Augen vor Neugier funkelnd, die blühenden Lippen geöffnet, als wolle sie einen Ausruf der Ueberraschung ausstoßen. Vom Gesicht der andern Wäscherin, die eifrig in ihrer Hantierung fortfährt, sieht man nur die volle Backe, frisch und drall wie ein Apfel, aber es bedarf auch nichts mehr, als dieser runden Linie, um uns zu sagen, daß die Neuigkeit große Heiterkeit bei ihr erregt. Die Alte scheint an Harmlosigkeit den beiden netten Mädchen nicht nachzustehen und zeigt auf ihrem mageren Gesicht noch Spuren, daß sie ihnen in der Jugend auch an ländlichen Reizen ebenbürtig war. Ihre Gestalt und die des bräunlichen Mädchens sind zu sehr in die Länge gezogen, und giebt das ähnliche Verhältniß der drei Figuren dem Bilde etwas Monotones. — Gleicher Frische kann sich das Bild von F. Brütt in der permanenten Ausstellung von Bismeyer & Krauß rühmen, wenn auch die Durchführung an manchen Stellen viel zu wünschen übrig läßt. Die Intentionen des Künstlers sind meist ebenso wahr wie eigenthümlich, aber oft kommen sie nicht ganz zum Ausdruck. Dicht neben dem Vollendeten zeigt sich hin und wieder durchaus Ungenügendes. Auch verfällt er bei seinem scharfen Sinn für Charakteristik leicht in die Karrikatur. Das Komische, und für dies hat er ausgesprochene Begabung, entbehrt dann der Naivetät, welche es erst wahrhaft erfreulich macht. Selbstbewußte Komik ist nicht mehr komisch und vernichtet sich selbst. So streift die lange Figur des Hoboenbläsers in dem Dorforchester an das Karrikirte und steht weit hinter dem Contrabassisten auf der andern Seite zurück. Die Kinder auf der zu der Emporbühne hinaufführenden Treppe entbehren aller plastischen Rundung und erscheinen fast schattenhaft. Der junge Violinist hingegen, auf den das volle Lampenlicht fällt, ist ein wahres Meisterstück. Um des prächtigen Kopfes willen übersieht man es fast, daß die Schultern zu dürftig und schmal sind. Ein so individuelles Leben, wie hier pulsirt, läßt uns viele Mängel übersehen und erweckt die schönsten Hoffnungen für die Zukunft des Künstlers. — In dem neuesten Bilde von B. Vautier, „Der Gang zur Civiltrauung", spricht sich der feine Sinn des Meisters, feine liebevolle Auffassung der Natur, seine Treue in der Wiedergabe aller, auch der kleinsten charakteristischen Züge aus. Der Farbe fehlt es nicht an Harmonie, wohl aber an jenem Leben, welches über so manche unbedeutende Komposition einen trügerischen Glanz verbreitet und zuerst das Auge des Beschauers gefangen nimmt. Der Zug Schwarzwälder Bauern, welcher eben in der alterthümlichen Vorhalle des Rathhauses angelangt ist und vor der Thüre des Zimmers anhält, wo die Civiltrauungen stattfinden, gruppirt sich auf's anmuthigste. In erster Reihe geht der Bräutigam, schlank und kräftig gebaut, in der kleidsamen Nationaltracht. Das Gesicht ist uns abgewandt, da er eben mit abgezogenem Hut dem an der Thüre lehnenden Schreiber sein Anliegen vorträgt. Die Braut, welche er an der einen Hand führt, bleibt verschämt ein wenig zurück, indeß eine Freundin, die dicht hinter ihr geht, ihr beruhigend die Hand auf die Schulter legt und einige ermuthigende Worte zuflüstert. Auf der andern Seite derselben steht der Brautvater, und den Schluß des Zuges bildet ein älteres Paar, welches den Humor im Bilde vertritt. Die derbe blühende Frau in mittleren Jahren scheint sich nicht wenig über ihren unbeholfenen Kavalier lustig zu machen, einen kleinen Mann in städtischer Kleidung, der ihr in ungeschicktester Weise den Arm bietet. Auf der Bank neben der Thüre sitzen mehrere Personen, die sich die Langeweile des Wartens mit dem Mustern der herankommenden Hochzeitsgesellschaft vertreiben. Damit das glückliche Paar in den heiligen Ehestand treten kann und die Anliegen der Uebrigen erledigt werden, muß der Bürgermeister, welcher im Hintergrunde auf der Treppe erscheint, erst seinen Posten eingenommen haben. Ein besonderer Vorzug des Bildes, auch vor manchem andern desselben Meisters, ist das Schönheitsgefühl, welches sich in den weiblichen Köpfen geltend macht. Die beiden jugendlichen Gesichter sind von gleicher Anmuth, wenn auch durchaus verschieden, indem die Braut, bräunlicher von Kolorit, die Haare und Augen dunkler als die blonde, zartblühende Freundin erscheint. Der ältere Frauenkopf beweist, daß nicht alle Reize mit der Jugend fliehen, und daß eine behäbige Familienmutter auch noch einen erfreulichen Anblick darbieten kann.

Vermischte Nachrichten.

R. München. In Folge der jüngst von der k. Akademie der bildenden Künste ergangenen Einladung an Kunstfreunde, welche geneigt wären, auf einer Innenwand ihres Hauses ein Frescobild anbringen zu lassen, sind nicht weniger als vierzehn Anmeldungen erfolgt, darunter von sehr reichen Personen, welche recht wohl im Stande wären ihr Haus auf eigene Kosten mit einem solchen künstlerischen Schmucke versehen zu lassen. So kann man es denn dem Publikum nicht wohl verdenken, wenn es darüber Glossen macht, die alles eher sind, als für die betreffenden Herren schmeichelhaft. Auf Grund dieser Anmeldungen beschloß nun die k. Akademie, daß das Fresco im Treppenhause des Kunsthändlers Humpelmeier an der Briennerstraße ausgeführt werden soll, eine Bestimmung, die nicht minder Anlaß zu Bemerkungen giebt. Als Gegenstand des Bildes, für dessen Ausführung 3000 M. zur Verfügung gestellt werden, wurde die Vermählung Albrecht Dürer's mit Agnes Frey im Jahre 1494 gewählt. Die Wahl des mit der Ausführung zu betrauenden Künstlers scheint noch nicht getroffen. Die Aufgabe ist keineswegs eine kleine; sind doch die Traditionen der großen Cornelianischen Schule dahier der Art erloschen, daß Piloty selber sein großes Bild für das Rathhaus, obwohl ihm eine Wand von riesigen Maßverhältnissen zu Verfügung stand, nicht auf nassen Kalk, sondern auf Leinwand malt, was freilich niemand befremden kann, der mit dem innersten Wesen der neuesten Münchener Kunst vertraut ist. Da darf es denn als eine doppelt erfreuliche Thatsache bezeichnet werden, daß unser wackerer E. Schwoiser den Karton für das erste von den vier Fresken vollendet hat, mit denen die Wände des Rathhaussaales der Nachbarstadt Landsberg geschmückt werden sollen. Die Kosten werden aus den vom Landtag für Hebung der Kunst bewilligten Mitteln gedeckt. Die Komposition zeigt eine Scene aus der Einnahme Landsbergs durch die Schweden im Jahre 1633. Damals stürzten sich nämlich mehrere Jungfrauen, um der Entehrung durch die Feinde zu entgehen, von einem Thurme an der Stadtmauer in den tief unten vorüberfließenden Lech. Schwoiser versteht sich darauf, gut zu erzählen; das beweist auch seine neueste Komposition. Was man ihm aber im vorliegenden Falle als ein besonderes Verdienst anrechnen darf, ist, daß er nicht die sich in den Abgrund stürzenden Mädchen zum räumlichen Mittelpunkte machte, sondern den Verzweiflungskampf der Bürger, dessen Erfolglosigkeit jene Katastrophe nach sich zieht. Die Komposition ist von ergreifender Wirksamkeit. — Man beabsichtet in München die Gründung eines „Künstlerhauses". Diese Bezeichnung erscheint aber in so fern nicht ganz glücklich gewählt, als dasselbe keineswegs ausschließlich Zwecken der bildenden Kunst dienen, sondern auch Konzert- und Festsäle, Ausstellungsräume, Bibliothek und Lesezimmer, nicht minder auch eigentliche Gesellschaftsräume enthalten soll. Dabei besteht die Absicht, den Bau in monumentalem Stile zu führen, was um so mehr angezeigt wäre, als dermal kaum mehr ein Zinshaus aufgeführt zu werden pflegt, das nicht mehr oder minder weitgehende architektonische Gliederung und ornamentalen Schmuck zur Schau trägt. Das Komité, das die Verfolgung dieses höchst lobenswerthen Gedankens in die Hand genommen hat, besteht aus den Herren k. Oberstхofmeister Grafen zu Castell, Bürgermeister Widnmayer, Oberbaurath Neureuther, Professor Lindenschmit, Titularprofessor Wagmüller, den Malern Lenbach und Hoff (Vorstand der Münchener Kunstgenossenschaft) und Rath Weber, Kassierer der Kunstakademie. — Das neuerbaute kgl. Wilhelmsgymnasium an der Maximiliansstraße, in antikisirendem Stil gehalten, wird auch des plastischen Schmuckes nicht entbehren. Professor Ant. Heß ist beauftragt, für dasselbe eine Minerva zwischen Geschichte und Poesie und die Statuen des Cicero und Sophokles in Marmor auszuführen.

Zeitschriften.

Kunst und Gewerbe. No. 19.

Ueber Elfenbeinschnitzerei. Von Prof. Kuhn. — Generalversammlung des Kunstgewerbevereins in München; permanente Bauausstellung in Berlin; württembergischer Kunstverein in Stuttgart.

Inserate.

Kunstverlag von C. Bolhoevener in München.

Lichtdruck-Anstalt. Maximilianstraße Nr. 13.

Johannes Nöhring's

Aufnahmen in Photographie und Lichtdruck,
direct nach den Originalen:

Architektur
des Mittelalters und der Renaissance aus Italien, Deutschland und Belgien.

Malerei.
Galerien zu Florenz, Kassel, Frankfurt a./M.
Augsburg.
Gemälde Memling's in Brügge und Lübeck. Handzeichnungen berühmter Meister.

Skulptur.
Antiken zu Rom u. Neapel.
Werke der Kleinkunst
in den Museen zu Kassel und Darmstadt, im Dom zu Aachen, Trier und Hildesheim.

Landschaftliche Studien nach der Natur, für Maler und Zeichner.

Die Bildgröße ist durchschnittlich 30:25 Centimeter, der Preis pro Blatt ohne Carton 1 Mark 20 Pf.

Ausführliche Kataloge stehen gratis und franco zu Diensten.

Neuer Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

DIE GRIECHISCHEN VASEN

IN IHREM

FORMEN- UND DECORATIONSSYSTEM.

Vier und Vierzig Kl. Folio-Tafeln in Farbendruck

Aufgenommen nach Originalen der k. Vasensammlung zu München und herausgegeben von

THEODOR LAU

Custos der K. Vasensammlung in München.

Mit einer historischen Einleitung von **DR. HEINRICH BRUNN**, Professor der Archäologie an der K. Universität in München,

und erläuterndem Texte von **DR. P. F. KRELL**, Professor der Kunstgeschichte an der K. Kunstgewerbeschule in München.

Die Cultur der Renaissance in Italien.

Von

Jakob Burckhardt.

Dritte Auflage, besorgt von Ludwig Geiger.

Erster Band.

362 S. 8. br. 4 M. 50 Pf. in feinem Halbfranzband 6 M. 50 Pf., in Halbsaffian, Schnitt- und Deckel uniform, 7 M. 50 Pf.

Inhalt des I. Bandes: I. **Der Staat als Kunstwerk.** 1. Einleitung. 2. Tyrannis des 14. Jahrh. 3. Tyrannis des 15. Jahrh. 4. Die kleineren Tyrannien. 5. Die größeren Herrscherhäuser. 6. Die Gegner der Tyrannis. 7. Die Republiken: Venedig und Florenz. 8. Auswärtige Politik. 9. Der Krieg als Kunstwerk. 10. Das Papstthum und seine Gefahren. 11. Schluß: Das Italien der Patrioten. 12. Anmerkungen. II. **Die Entwickelung des Individuums.**

Der II. Band (Schluß) wird noch im Laufe dieses Jahres erscheinen.

Kölnischer Kunstverein.

Die Herren Kupferstecher, welche in der Lage sind, bis spätestens zum 1. October 1880 ein Grabstichelblatt, dessen Gegenstand der Geschichte oder dem Volksleben angehört, herzustellen und in p. p. 2800 Exemplaren abzuliefern, wollen ihre Vorschläge bis zum 1. Juli d. J. an uns einreichen.

Köln, d. 15. Mai 1877.

Der Vorstand.

Auf das der heutigen Nummer beigelegte Verzeichniss von Werken über

Malerei, Architektur, Skulptur, Kunstindustrie

zu ermässigten Preisen

erlauben wir uns ganz besonders aufmerksam zu machen.

Frankfurt a. M., Mai 1877.

Joseph Baer & Co.

Verlag von **E. A. Seemann.**

DIE BAUHÜTTEN DES DEUTSCHEN MITTELALTERS.

Von

DR. FERDINAND JANNER

Professor am K. Lyceum in Regensburg.

310 S. gr. 8. br. 4 M. 20 Pf.

Große Preisherabsetzung.

Für Kunstfreunde und Sammler.

Gallerie alter Meister!

Die **berühmtesten Handzeichnungen** alter Meister in 30 Großfolioblättern, nach den bestehenden **Originalen** (photographische Reproduktion in Originalgröße) aus der **italienischen, altdeutschen, flämischen** und **holländischen** Schule 2c., in wahrhaft **vollendeter** Weise und **meisterhafter** Ausführung (Groß-Folio) zusammen:

Statt 120 M. nur 30 M.!

☛ Es liegen hier die **schönsten** Blätter aus der Privatsammlung eines königlichen Kabinets vor, und zwar in so **vollkommener Ausführung,** daß man **dieselben Blätter,** wie sie aus der Werkstätte der großen Meister hervorgegangen sind, vor sich zu sehen glaubt.

So weit der Vorrath reicht für obigen **ermäßigten Preis** zu beziehen durch die Exportbuchhandlung

M. Glogau jr., Hamburg,
Graskeller 20.

Hierzu eine Beilage von Jos. Bär & Co. in Frankfurt a/M.

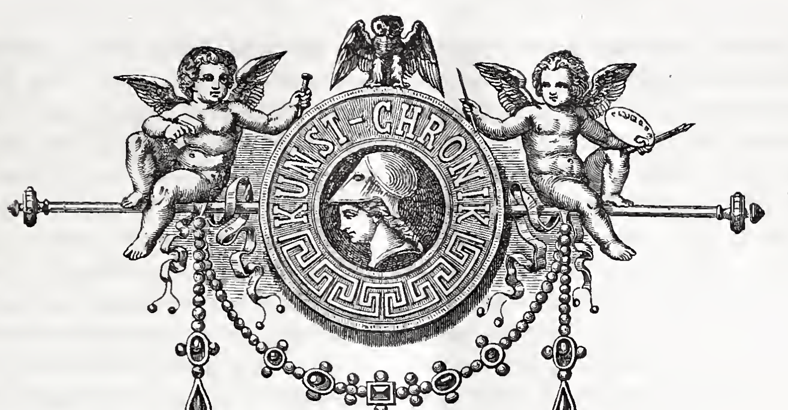
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — **Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.**

XII. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

31. Mai



Nr. 34.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1877.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Donnerstag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Der Salon von 1877.

I.

Der Kritiker, welcher dem Pariser Publikum über den „Salon" Bericht erstatten soll, hat ein weit leichteres Spiel, als der Schriftsteller, dem die Aufgabe zufällt, fernen Lesern einen Einblick in die neueste Kunstproduktion Frankreichs zu gewähren. Der Erstere darf seine Bemerkungen unmittelbar vorbringen, da seinen Lesern der Gegenstand bekannt ist und, wo nicht, durch persönliche Betrachtung sofort bekannt werden kann; der letztere muß dem beschreibenden Theile seiner Arbeit einen nicht geringen Raum überlassen und überdies viele andere Momente, welche dem Pariser geläufig sind: den Zusammenhang der Schulen, die Art und Verschiedenheit ihrer Bestrebungen, ihre Erfolge und Niederlagen, recht lebhaft und anschaulich vorbringen, damit der fremde Leser die Thatsachen nicht blos einzeln erfahre, sondern in ihrer wechselseitigen Bedeutung zu würdigen vermöge. Um diesen Zweck zu erreichen, muß das Detail selbstverständlich eine zweckmäßige Beschränkung erfahren, und aus diesem Grunde werden wir im Folgenden absichtlich manche Werke und Namen verschweigen, die an den Ufern der Seine discutirt werden; sollten wir aber ein und das andere Werk unfreiwillig übersehen, so möge uns die Masse des Vorhandenen entschuldigen, welche selbst der geübte Beschauer nicht so rasch und leicht beherrschen kann. Der Katalog enthält nämlich nicht weniger als 4616 Nummern (gegen 4033 im Vorjahre), wovon 2192 auf die Malerei (gegen 2095 im Vorjahre), 755 auf die Skulptur, 306 auf die graphischen Künste und die übrigen Nummern auf die Kategorien der Zeichnungen, Kartons, Aquarelle, Pastelle, Miniaturen, Fajence-, Email-, Glas- und Porzellanmalereien entfallen.

Auf dem Gebiete der **Malerei** macht sich seit einigen Jahren in der Pariser Kunst überhaupt, insbesondere aber auch in der offiziell zum „Salon" zugelassenen, eine Erscheinung geltend, welche von so großer Bedeutung zu werden beginnt und so wichtige Folgen nach sich ziehen dürfte, daß wir unsere Studien über den diesjährigen Salon mit deren Erwähnung beginnen müssen. Wir meinen die offene und bewußte Spaltung, die sich immer mehr zwischen der jungen Schule von heute und der von gestern, zwischen den aufstrebenden neuen Talenten und den berühmten, in „Amt und Würde" stehenden Meistern und deren Anhang vollzieht. Die neuen „freien" Künstler haben sich ganz aparte Wege gebahnt und alle Traditionen über Bord geworfen; sie bekämpfen mit Erbitterung die „offiziellen" Künstler, die Akademiker und die Schüler, welche sich zur staatlich protegirten Kunst halten. Der Form, wenn auch nicht dem Wesen nach, hat dieser Krieg viel Aehnlichkeit mit den Kämpfen der „Romantiker" von 1830—1848; er gilt im Grunde nur der Besiegung jener Schwierigkeiten, die sich jeder neuen Kunstrichtung in den Weg stellen. Das Kunstprinzip, um welches es sich jetzt handelt, ist aber eigentlich nicht so neu; indirekt ist es schon von **Corot**, einem der berühmten Häupter der „romantischen" Landschaftsschule Frankreichs eingeführt worden. Schon **Corot** bestrebte sich, unter Vermeidung alles überflüssigen Details klar und ehrlich den **Eindruck** wiederzugeben, welchen jedes ihm vorliegende Naturbild je nach seiner Stimmung auf ihn machte;

daher sind seine Gemälde treue und beredte Interpretationen des landschaftlichen Ausdrucks der Natur, der zu flüchtig und verschieden ist, als daß er in Wirklichkeit lange festgehalten werden könnte. Die Manier dieses Meisters ist voller Frische und Poesie; sie giebt, ihrer summarischen Kürze unbeschadet, immer ein volles und richtiges Abbild der Wirklichkeit, weil sie den Gesammtcharakter des Naturbildes in den Umrissen der Zeichnung, sowie in der Farbenstimmung und Lichtwirkung festhält. Corot's Erfolge reizten einige Anhänger seines Prinzipes, dasselbe nicht blos auf die Landschaft, sondern auf alle Erscheinungen in der Natur anzuwenden; bei dieser Erweiterung seines Wirkungskreises mußte es naturgemäß auch eine Aenderung erfahren. Die gestellte neue Aufgabe erschien kühn und schwer, aber verlockend: nichts aussprechen, aber alles ausdrücken; alles in klaren, lichten Farben darstellen und nichts in dunklen, schwarzen Tönen halten — das war das neue Ideal. Um auf diesem Wege zu einer Wirkung zu gelangen, bedarf der Künstler einer vollen unfehlbaren Kenntniß der Form und einer tiefen Empfindung der Farbe; daß Eduard Manet, das Haupt der neuen Schule, diese Eigenschaften besitze, möchten wir bestreiten. Unseres Erachtens sind seine bisherigen Leistungen unvollständig; die Wirkung und Wahrheit in seiner lichten Farbengebung ist unverkennbar, nicht minder aber auch die Mängel seiner Zeichnung und Formensprache. Daher liegt Manet's Bedeutung nicht so sehr in seinen eigenen Leistungen, als in seinem Einflusse auf die Nachahmer seines Prinzipes; denn die Schule der „Impressionisten", welche in Manet ihren Gründer sieht, hat in der letzten Zeit unbestreitbar große Fortschritte in der Kunst und in der allgemeinen Werthschätzung gemacht. Während den Impressionisten noch im vorigen Jahre der Salon unbarmherzig verschlossen blieb, haben sie heuer ihre Aufnahme in denselben durchgesetzt und bilden fortan eine staatlich anerkannte, oder zum mindesten geduldete Kunstsekte. Manet selbst ist durch ein Bildniß des berühmten Baritonisten Faure, seines treuesten Anhängers und — Abnehmers, welcher eine ganze Manet-Galerie um theures Geld angelegt hat, im Salon vertreten; das Porträt stellt den Sänger in der Rolle des Hamlet dar und ist wegen der nach dem neuen Prinzip bewirkten lichten Farbenstimmung sehr interessant.

Bedeutender aber als durch den Gründer ist die neue Schule durch einen Anhänger, Henri Gervex, vertreten. Schon im vorigen Jahre hatte dieser junge Künstler durch seine „Leichenschau im Spital", ein Bild voll ergreifender Realität und Wahrheit, die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gezogen; heuer ist er auf dem neuen Kunstpfade noch energischer vorgeschritten. Die „Kommunion in der Dreifaltigkeitskirche", welche er diesmal ausgestellt, ist eine Art von künstlerischem Glaubensbekenntniß; das Bild bedeutet den Bruch mit der Tradition und zugleich einen großen Fortschritt. Ausgehend von der Manier Manet's, auch einfache moderne Stoffe in großen Dimensionen zu behandeln, führt uns der Künstler ein Dutzend lebensgroßer junger Mädchen vor, welche in Gegenwart ihrer Eltern das erste Abendmahl empfangen. Die Komposition ist äußerst geschickt: vor dem Altar im Hintergrunde, an welchem zwei Priester, denen zwei Chorknaben ministriren, das heil. Abendmahl reichen, knieen junge Mädchen, in leichte weiße Gewänder und Schleier gehüllt; drei Jungfrauen, welche die Hostie bereits empfangen haben, schreiten mit tiefer Andacht die mit einem rothen Teppich belegten Marmorstufen des Altars hinab; im linken Vordergrunde sind die Zuschauer beiderlei Geschlechts wirksam gruppirt. Die Architektur der Kirche, die Beleuchtung, die Farben der Toiletten der Zuschauer, alles das ist trefflich zusammengestimmt. Der einfache Vorwurf hat dem Künstler genügt, um ein ebenso originelles wie meisterhaftes Werk zu schaffen, dessen edler Realismus und unmittelbare Empfindung geradezu ergreifend wirken. Vom rein malerischen Standpunkte aus interessirt uns am meisten die ausschließlich durch lichte, leuchtende Töne, ohne Beimischung von dunklen Nuancen hergestellte, äußerst harmonische Farbengebung; sie bietet uns in der That einen aufrichtig empfangenen und mit größter Virtuosität dargestellten Eindruck des natürlichen Bildes. Darin besteht der Hauptwerth dieses Gemäldes; doch sei nebenher erwähnt, daß ein Porträt, welches es enthält, zu den besten des Salons gehört, und daß der Künstler sich als tiefer Beobachter, als feiner Zeichner und geschmackvoller Kolorist bewährt hat.

Bei den älteren Meistern vermissen wir jene leichte, breite und kühne Technik und jene naive, rein menschliche, mitten im modernsten Leben stehende Auffassung, welche uns an dem besprochenen Hauptbilde der neuen Schule so sehr befriedigt. Sie folgen den altgewohnten Pfaden, indem sie möglichst anziehende oder „sensationelle" Sujets hervorsuchen und dieselben nach herkömmlichen Recepten bearbeiten. Das ist gleich der Fall bei einem Bilde von Jean Paul Laurens, welches noch vor der Ausstellung viel von sich reden machte und zu den bedeutendsten Historienbildern des Salons gezählt wird. Der Künstler hat sich schon früher durch mehrere Bilder: „Die Erschießung des Herzogs von Enghien", „Der h. Bruno", „Franz Borgia" u. A., einen bedeutenden Ruf als Historienmaler erworben; auch diesmal bekundete er von Neuem seine anerkannte Gabe, einen Stoff charakteristisch zu gestalten und dramatisch zu beleben. So fesselt er zunächst das Publikum, welches er für die Gegenstände seiner Darstellung zu interessiren weiß; allein auch den Kenner befriedigen die künstlerischen

Qualitäten des Malers. Sein Thema: „Der österreichische Generalstab betrauert den gefallenen Marceau", ist heutzutage, wo Frankreich wieder republikanisch geworden ist und nach den letzten Kriegsergebnissen sich der alten Heldenthaten zu erinnern alle Ursache hat, selbstverständlich sehr ansprechend; zu allem Ueberfluß citirt der Katalog den offiziellen Bericht über den Heldentod des jungen republikanischen Generals, worin nicht vergessen ist, daß selbst der österreichische Erzherzog dem gefallenen Feinde die letzte Ehre persönlich erwies. Die Komposition ist wohl abgewogen und geordnet, die Gruppirung belebt und einheitlich und der Ausdruck der Trauer um den gefallenen Helden, bei aller Mannigfaltigkeit, in jeder einzelnen Figur wirksam und wahr zur Anschauung gebracht. Das Bild hält sich von jener lärmenden Deklamation und melodramatischen Ueberreiztheit, welche man an anderlei patriotischen Darstellungen so häufig findet, vollkommen frei; es spricht eine reine und vornehme tragische Prosa. Leider hält sich das Kolorit nicht auf der Höhe der Zeichnung und Komposition; es ist trocken und hart, von schreienden, mit einander schlecht harmonirenden Farbentönen erfüllt, und so bietet das Bild mehr den Reiz einer hervorragenden Illustration als den eines ausgeführten Gemäldes.

Das weise Maßhalten des eben erwähnten Künstlers zeichnet die anderen Historienbilder im Salon nicht aus. Mehrere Maler haben sich mit Enthusiasmus in die Räume ungeheurer Rahmen gestürzt, ohne die Kraft, sie zu durchdringen. Ein Beispiel dieser Art ist das viel beachtete Bild von Alfred Roll, „Die Ueberschwemmung von Toulouse 1875", in welchem wohl Kraft, Schwung und Energie hervortreten, aber im Uebermaß und häufig in ganz verkehrter, unglücklicher Anwendung. Vor dem entfesselten Elemente hat sich ein armes Bauernweib auf das aus den Fluthen noch hervorragende Dach einer Hütte geflüchtet; die Unglückliche hält auf dem einen Arm ihren Säugling, mit dem andern zieht sie krampfhaft ihren ertrunkenen Knaben empor, um wenigstens seinen Leichnam zu retten, während ein kleines, halbtodtes Mädchen sich an die nassen Gewänder der Mutter klammert. Der Vater liegt halbnackt, platt hingestreckt da und trachtet, das von drei kräftigen Ruderern geführte Rettungsboot zu erreichen, welches bereits ein halberstarrtes Weib und den Leichnam eines Ertrunkenen aufgenommen hat. Die Komposition erinnert direkt an das bekannte Meisterwerk von Géricault im Louvre, „Das Floß der gestrandeten Fregatte Medusa", dessen Einfluß sich auch im Kolorit und in einzelnen kühn ausgeführten Details des Bildes verräth. Allein der nachahmende Künstler hat die meisterhaften Eigenschaften seines Vorbildes überbieten wollen und ist hinter demselben zurückgeblieben; aus Mangel an Geschmack hat er den Ausdruck übertrieben und verzerrt, wodurch derselbe an Wirkung einbüßte, und im Bestreben nach breiter Durchführung hat er viele Details flüchtig und falsch behandelt, worunter die Komposition im Ganzen leidet. Uebertreibung ist auch der Hauptfehler des Bildes von Lehoux, „Der heil. Stephan", das sich in gewaltsamen Körperbewegungen, heftigen Gesten und angeschwollenen Muskulaturen gefällt und jegliche Zusammenfassung und Einheitlichkeit sowohl in der Komposition als im Kolorit vermissen läßt.

Von den eben getadelten Mängeln hält sich Bouguereau selbstverständlich fern. Dieser Künstler hat in der jüngsten Zeit hauptsächlich dadurch von sich reden gemacht, daß er bei der Bewerbung um den Sitz in der Akademie durch große Personalkenntnisse über Bonnat den Sieg*) davontrug; wenn er auch dergestalt seine Garderobe durch den palmengestickten Frack bereicherte, so ist sein Talent durch den Sitz in der Akademie eben nicht größer geworden. Seine diesjährigen Bilder, „Jugend und Liebe" und „Die tröstende Jungfrau", bilden die reinste Verkörperung der frostigen, manierirten, ganz unpersönlichen Malweise, in welche unsere „Akademiker" so leicht verfallen. Keine Spur von Geist und Feuer erwärmt diese mit voller Kenntniß der Form und reifer Technik sehr geschickt und größtentheils mit Geschmack hingemalten Figuren; die Trauer auf dem einen Bild läßt uns so kalt wie die Jugendherrlichkeit auf dem anderen, und sogar Cupido's Flammenpfeile scheinen in der das Bild erfüllenden Kälte kraftlos geworden zu sein.

Paris, Mai 1877. Charles Guerrard.

C. T. Newton's Bericht über die Schätze von Mykenä.

(Schluß.)

„Der engbegrenzte Raum nöthigt mich, meine Beschreibungen fast ausschließlich auf Stücke aus kostbaren Metallen zu beschränken; für den Archäologen sind aber verschiedene Gegenstände aus andern Stoffen nicht minder interessant. Ich möchte ganz besonders folgende Stücke der Beachtung empfehlen:

„1) Eine Anzahl kleiner Reliefs mit Hunden, in Holz geschnitzt, welche als emblemata auf einer glatten Fläche von gleichem Stoffe befestigt sind. Der Grund besteht anscheinend aus Eichenholz.

„2) Zwei alabasterne Trinkgefäße, eines davon merkwürdig wegen der kraftvollen Biegungen seiner Volutenhenkel. Diese Henkel sind am Bauch des Gefäßes befestigt, wahrscheinlich mit Drahtstiften. Das

*) Vergl. Berggruen's Aufsatz über Bonnat in den „Mittheilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" (Nr. 2 und 3, vom 15. März 1877, Sp. 39).

andere ist ein sehr tiefer Becher mit kurzem Fuß, aber ohne Henkel.

„3) Eine kleine alabasterne Schaufel in Gestalt zweier verbundener Hände mit hohlen Handflächen, als ob sie Wasser schöpfen sollten. Gefunden im Weibergrabe und vermuthlich bestimmt, Schönheitsmittel aufzunehmen. Ich möchte glauben, daß diese Gegenstände von Alabaster fremde Einfuhrartikel sind, vielleicht aus Sidon.

„4) Drei Streifen von Krystall, augenscheinlich einst in irgend ein andres Material eingelegt. Die Enden sind zugeschnitten, wie für einen Falz. Es sind auch mehrere größere Krystallschleifen (Knots) vorhanden, welche Schliemann für Bekrönungen von Sceptern hält.

„5) Drei kleine Stücke ägyptisches Porzelan, Troddeln, welche an Schlingen hängen. Von Glas scheint nichts gefunden zu sein, ausgenommen die bereits erwähnten kleinen cylindrischen Stücke für Halsbänder.

„6) Zwei kleine längliche Schachteln von dünnem Bronzeblech, voll von Stücken zerfallenen Holzes, anscheinend von irgend einer Nadelholzgattung.

„7) Ein Streifen Elfenbein mit derselben geschnitzten Borte darauf, wie sie einst die Thür eines der Schatzhäuser schmückte.

„8) Zwei Wagschalen von Goldblech, offenbar zu gebrechlich für den Gebrauch des wirklichen Lebens. Die Schalen sind solche Scheiben, wie ich sie schon beschrieben habe. Eine Wage hat eine Blume, die andre einen Schmetterling als Bild. Ist darin eine Anspielung auf die Psychostasie oder Seelenwägung enthalten? Und ist der Schmetterling hier, wie in der späteren griechischen Kunst, ein Bild der Seele?*)

„Einer der eigenthümlichsten Züge in dem Bilde, das der mykenische Schatz gewährt, ist die fast ausschließliche Verwendung von Gold und Silber in der dekorativen Metallarbeit. Kupfer, das augenscheinlich in Menge vorhanden war, wurde bloß für Kriegsgeräthe gebraucht. Für das Studium der bloßen Metalltechnik verdienen die Waffen, die großen Kessel (λέβητες) und andere Gefäße der Sammlung volle Beachtung. In diesen Gefäßen, welche schon um ihrer Größe und ihrer trefflichen Erhaltung willen bemerkenswerth sind, finden wir dieselbe Art von Sphyrelaton, wie bei den Goldsachen. So weit ich es feststellen konnte, ist kein Theil angelöthet, sondern wo die eine Kupferplatte für das Gefäß nicht ausreichte, ist eine zweite daran genagelt.

„Ich habe hiermit die hauptsächlichsten Eigenthümlichkeiten des mykenischen Schatzes bezeichnet, so weit ich sie aus der durch die freundliche Güte des Herrn Evstratiádis**) mir gezeigten Auswahl entnehmen konnte. Doch muß man bedenken, daß diese Auswahl eben nur eine Blüthenlese ist; es würde wohl Monate erfordern, die Masse der Gegenstände, welche die Magazine der Nationalbank anfüllen, gründlich und vollständig zu untersuchen. Ferner wird man die Fundgegenstände aus den Gräbern selbst mit den Resten von Töpferwerken und andern merkwürdigen Alterthümern vergleichen müssen, welche sich in der Erde zwischen der Basis des Steinkreises und den Gräbern darunter gefunden haben; desgleichen müssen auch die Skulpturen auf den Grabsteinen selbst in Betracht gezogen werden. Diese Reliefs zeigen die gleiche kindliche Schwäche der Ausführung, welche ich bei den Goldarbeiten hervorhob, und ich sehe keinen Grund, warum sie nicht Arbeiten derselben Schule und derselben Zeit sein sollten. Die Gegenstände sind folgende:

„1) Eine Figur auf einem Wagen welcher in vollem Laufe von einem Pferde gezogen wird, dessen Schwanz in die Luft emporgeworfen ist, wie bei einem Hunde; davor enteilt ein Flüchtiger.

„2) Eine zweite Wagengruppe; davor ein Angreifer mit einem Speer.

„3) Wagengruppe; darunter ein Löwe, der ein großes vierfüßiges Thier verfolgt.

„4) In der Mitte der Platte ein senkrechter Streifen, jederseits Schlangen oder ein Schlangenmuster.

Diese Grabsteine sind in längliche Abtheilungen geschieden, der Art, wie sie Pausanias in seiner Beschreibung von Kunstwerken als χῶραι (Streifen) bezeichnet. Die Gruppen nehmen eines dieser langen Felder ein, während die andern mit Spiral- oder Wellenmustern, wie sie auch bei den Goldsachen sich finden, angefüllt sind. Das Material dieser Reliefs ist ein grober bröckeliger Stein, der sich für Skulptur sehr wenig eignet. Sie gemahnen auf den ersten Blick an die Grabsteine, welche neuerdings von Zannoni in der Certosa von Bologna aufgefunden worden sind***), nur daß diese letzteren meines Erachtens einer viel späteren Zeit angehören.

„Dieser Bericht über Schliemann's Entdeckungen auf der mykenischen Akropolis kann nicht füglich schließen ohne eine Meinungsäußerung über das vermuthliche

*) Schwerlich. Der Name ψυχή für den Schmetterling ist erst verhältnißmäßig spät nachweislich und die betreffende Allegorie der ganzen älteren Kunst unbekannt.

**) Des ebenso kundigen wie liberalen Vorstandes der Alterthümer (ἔφορος τῶν ἀρχαιοτήτων) in Griechenland.

***) Vgl. G. Hirschfeld, Arch. Zeitung 1871, S. 7 ff.; Brizio, Bullett. dell' inst. 1872, S. 12 ff., 76 ff., 108 ff., 177 ff., 202 ff. Eine Publikation der höchst merkwürdigen Funde durch den Entdecker Zannoni selbst ist eben jetzt im Erscheinen begriffen. Einige Proben bei Gozzadini, Scavi archeologici fatti dal sig. A. Arnoaldi Veli presso Bologna. Bologna 1877. Tav. XIII. XIV.

Alter dieser Funde und ihren Anspruch, dem heroischen Zeitalter anzugehören; um so mehr da dieser Anspruch, wie ich im Eingange bemerkte, von manchen hochangesehenen Archäologen bis auf diesen Tag nicht anerkannt wird.

„Ein Ueberblick nicht bloß über den Schatz selbst, sondern auch über die Hauptthatsachen bezüglich seiner Auffindung bringt mich zu dem Schluß, daß alle in diesen Gräbern entdeckten Alterthümer oder wenigstens der größere Theil sich einer Periode vor dem Jahr 800 vor Chr. zuweisen lassen. Dies ist natürlich ein willkürliches Datum, aber ich nehme an — und diese Annahme wird zutreffend befunden werden — daß eine Periode, welche sich als die griechisch-phönikische bezeichnen läßt, von der ersten Olympiade oder selbst einem noch früheren Zeitpunkt bis zu 560 vor Chr. reichte. In diesem Zeitraum traten die Griechen in unmittelbarere Berührung mit der assyrischen und ägyptischen Kunst durch Vermittelung der Phönizier zur See und wahrscheinlich der Lyder auf dem asiatischen Festlande. In der Kunst, welche ich dieser Periode zuweisen möchte, finden wir mit echt archaischer griechischer Kunst vermischt Porzelan, Glas und Töpferwaare aus Phönizien und Aegypten, gravirte Cylinder und geschnittene Steine aus Assyrien, und Goldschmiedarbeiten, in denen die Processe des Treibens, Löthens, Granulirens und der Filigranarbeit frei und geschickt angewandt sind. In dieser ganzen Kunst ist ferner die Anatomie der menschlichen und sonstiger Thierfiguren weit besser verstanden, als in irgend einem Stücke aus den mykenischen Gräbern. In dieser Periode schien Dädalos, oder in andern Worten der Genius der asiatischen Kultur, den rohen Urvätern hellenischen Stammes jene belebenden Keime einzupflanzen, aus denen sich ihre spätere Kunst entwickeln sollte. Wer mit den Alterthümern aus dem Grabe Regulini-Galassi [aus Cervetri] im Vatican, mit dem neugefundenen Schatze aus Palestrina und mit der alterthümlichen Kunst auf Rhodos und Kypros vertraut ist, wird, denke ich, mit mir über die Arten von Alterthümern, welche ich dieser griechisch-phönikischen Periode zuweisen möchte, einverstanden sein.

„Wenn ich nun den mykenischen Schatz in eine ältere Periode versetze, so muß ich hinzufügen, daß wir bei dem gegenwärtigen Stande unserer Kenntniß kaum in der Lage sind, die Zeit genauer zu bestimmen. Nach der Menge und Pracht des in den mykenischen Gräbern vorgefundenen Goldschmuckes scheint es eine verständige Annahme zu sein, daß sie königliche Personen bargen; ob es aber grade die fünf Gräber sind, welche Pausanias erwähnt*), ob seine Angabe über die bestimmten in diesen vier Gräbern beigesetzten Personen auf einem zuverlässigeren Beweise als auf der zu seiner Zeit in Mykenä gäng und geben Lokaltradition beruhte, das sind Fragen, welche man, meine ich, auf sich beruhen lassen sollte, bis die weitere Ausgrabung Mykenä's, welche, wie ich höre, die griechische Regierung beabsichtigt, stattgefunden hat.

„Schliemann's glänzende und wunderbare Entdeckung hat uns viel gelehrt, aber uns auch den Wunsch erregt, noch viel mehr zu wissen. Waren jene seltsamen bienenkorbförmigen Säle in Mykenä, welche Pausanias „Schatzhäuser" (Thesauren) nennt, bloße Schatzhäuser, oder waren sie nicht vielmehr eine Vereinigung von Schatzhaus und Grab*)? Sind sie gleichzeitig mit den Schliemann'schen Gräbern auf der Akropolis, oder später? Gehören die Löwen über dem Thore zu derselben Kunstschule, wie die in den Gräbern gefundenen Alterthümer? Legt ihr gereifterer Stil und die in ihnen hervortretende Kunstfertigkeit nicht die Vermuthung nahe, daß sie von einer jüngeren Herrscherfamilie errichtet wurden und eine vorgeschrittene Kulturstufe vertreten? Endlich, wenn die Schatzhäuser bei fernerer Untersuchung sich als Gräber herausstellen sollten, waren da etwa in Mykenä zwei Schichten von Königsgräbern, entsprechend zwei verschiedenen Dynastien, welche dort geherrscht haben sollen? In diesem Falle dürften die Bienenkorbgräber eine von Kleinasien durch die Pelopiden eingeführte Neuerung gewesen sein. Die Antwort auf diese und gewisse andere Fragen muß man durch eine sorgfältige Erforschung nicht bloß der Akropolis und der Thesauren, sondern auch der Unterstadt Mykenä zu erhalten suchen."

Soweit Newton. Es bedarf kaum des Hinweises, wie gut die zum Schluß theils ausgeführten, theils angedeuteten Ansichten mit den Anschauungen übereinstimmen, welche heutzutage wohl auch in Deutschland immer mehr Verbreitung gefunden haben, mag auch jede Annahme einer bestimmten Zeitgrenze in jenen entlegenen Perioden der Kunstgeschichte einstweilen bedenklich erscheinen. A. M.

*) Paus. 2, 16, 6: „Gräber sind dort, für Atreus und für alle die, welche, als sie mit Agamemnon aus Ilion zurückgekehrt waren, Aegisthos beim gastlichen Mahle ermordete. Das Grab Kassandra's machen ihnen die Lakedämonier bei Amyklä streitig. Ein andres Grab ist da für Agamemnon, eins für den Wagenlenker Eurymedon, ein gemeinschaftliches für Teledamos und Pelops; Kassandra soll diese als Zwillinge geboren haben, Aegisthos aber schlachtete die Kinder mit den Eltern zusammen..." Der Zusammenhang ergibt für die Lage dieser Gräber nur, daß sie innerhalb der Mauern (der Stadt) sich befanden.

*) Die Thesauren wurden von Oberst Mure für Gräber, von Welcker, Abeken, Curtius u. A. für Schatz- und Grabgewölbe zugleich erklärt. Letztere Ansicht ist heutzutage, wenigstens in Deutschland, wohl allgemein angenommen.

Kunstliteratur.

Die siebente Auflage von Lübke's Grundriß der Kunstgeschichte (Verlag von Ebner & Seubert in Stuttgart) wird gegenwärtig in Amerika in's Englische übersetzt, nachdem von dem Werke schon früher in London, Kopenhagen und Stockholm Uebersetzungen erschienen sind. Die deutsche Ausgabe ist in mehr als 20,000 Exemplaren verbreitet.

Von Vosmaer's „Rembrandt, sa vie et ses oeuvres" kündigt die Verlagshandlung von Nijhoff im Haag eine zweite verbesserte und vermehrte Auflage an.

* **Von Köhler's Polychromen Meisterwerken**, diesem wiederholt von uns mit gebührender Anerkennung besprochenen Prachtwerke, ist die vierte Lieferung erschienen. Dieselbe enthält Innenansichten der Loggien des Raffael und der Kirche S. Miniato al Monte bei Florenz.

Nekrolog.

W. **Der Kupferstecher Robert Reyher** fand am 8. Mai in den Wellen der Havel seinen Tod. Die Kunst betrauert in ihm einen großen Verlust, denn der Künstler stand in der Blüthe seiner Jahre und hätte noch manches werthvolle Blatt vollenden können. Geboren zu Berlin am 18. Februar 1838, besuchte er daselbst die Akademie, und nachdem er sich für den Kupferstich entschieden hatte, das Atelier von E. Mandel, zu dessen talentvollsten Schülern er gehörte. Bis in die letzte Zeit hat er größtentheils Porträts berühmter Persönlichkeiten gestochen. Wir erwähnen nur: Blücher in ganzer Figur, mit der Pfeife im Munde; ein kleines Brustbild des Raffael; Bildnisse des Afrikareisenden Barth und des Socialökonomen Carey; Brustbilder von Schiller, Goethe, Beethoven, Liszt, Chopin. Die Mancini nach Mignard's Bild im Berliner Museum machte den Künstler in weiteren Kreisen bekannt. Es folgte darauf ein früher in der Kunst-Chronik besprochener Stich nach dem im Berliner Kupferstichkabinet befindlichen Pastellbild der sogenannten Potocka (gemalt von Tonci in Rom). Darauf erhielt er den Auftrag, G. Reni's berühmten Tanz der Horen im Palazzo Rospigliosi zu Rom zu stechen, zu welchem Behufe er sich vor zwei Jahren längere Zeit in Rom aufhielt, um nach dem Original eine genaue Zeichnung aufzunehmen. Zurückgekehrt, siedelte er nach Potsdam über, wo er fleißig an der Platte arbeitete. Leider war es ihm nicht gegönnt, dieselbe zu vollenden. Am 8. Mai machte Reyher in Gemeinschaft mit drei Offizieren eine Wasserpartie auf einem Segelboot nach Sakrow. Bei der späten Rückkehr von da warf das Boot um, und auf das Hilferufen kam wohl vom Ufer ein Kahn, aber nur einer der Offiziere konnte noch gerettet werden, die anderen drei Theilnehmer an der Fahrt fanden in der Havel den Tod. Die Leichname wurden erst nach drei Tagen rastlosen Suchens gefunden. — Hoffentlich ist die Platte Reyher's so weit vollendet, daß sie von einem Freunde die letzten Retouchen erhalten kann, denn man versprach sich von derselben ein in jeder Hinsicht vorzügliches Kunstwerk.

Sammlungen und Ausstellungen.

R. **Die Kunstausstellung der Münchener Kunstgenossenschaft** ist seit dem 6. Mai am Königsplatz geöffnet. Die Eröffnung erfolgte heuer um einige Wochen früher als in den Vorjahren. Gleichwohl stellt sich die Beschickung diesmal als eine numerisch stärkere dar. In Bezug auf die Qualität erwies sich auch heuer die Thätigkeit der Zulassungsjury als eine höchst ersprießliche. Am Tage der Eröffnung waren nahezu 250 Oelbilder ausgestellt. Daß sie gewissermaßen den Kern der Ausstellung bilden, liegt in der Natur der Sache. Bei einem vorläufigen ersten Gang durch die Ausstellungsräume gewann ich die Ueberzeugung, daß die Landschaft das Uebergewicht über alle anderen Kunstzweige hat. Ihr schließt sich das vielgestaltige Genrefach an. Das Porträtfach ist kaum zu erwähnen, die Historienmalerei wenigstens jetzt noch gar nicht vertreten. Glasgemälde sind in Aussicht gestellt. Auch Zeichnungen und Aquarelle fand ich. Eine namhafte Vertretung ward der Plastik zu Theil. Der Besuch der Ausstellung darf als ein befriedigender bezeichnet werden. Auch wurden bereits Verkäufe abgeschlossen.

R. **Münchener Kunstverein.** Innerhalb vier Wochen drei Historienbilder! Das ist immerhin ein Ereigniß. Ich habe mir nie erlaubt, an W. Trübner's Talent zu zweifeln, so wenig wie an dem Thoma's. Wohl aber konnte ich und kann ich mir nicht verhehlen, daß beide mit ihrer ausgesprochenen Vorliebe für das Häßliche auf Abwege gerathen sind, auf denen sie wohl Absonderliches, vielleicht sogar Geistvolles, gewiß aber niemals wirklich Schönes leisten können. Es fehlt Beiden nicht an Phantasie und eigenartiger Gestaltungskraft, aber sie haben dieselbe — man verzeihe mir den Ausdruck — förmlich auf das Abstoßende dressirt. Das zeigt sich auch in Trübner's neuestem Bilde, der Gigantenschlacht. Sie ist von einer nicht zu unterschätzenden Energie der Komposition, zugleich aber voll von haarsträubenden Zeichnungsverstößen, die dafür Zeugniß ablegen, daß man in München gegenwärtig auf Zeichnung nicht das mindeste Gewicht legt. Angesichts der ganz unglaublichen, an ein frisch umgebrochenes fettes Ackerfeld erinnernden Muskulatur der Giganten, darf man den Künstler wohl auf des Prof. Christian Roth berühmte plastisch-anatomische Figur behufs unumgänglichen Studiums hinweisen. Ferd. Becker, ein junger Schüler Steinle's, hat sich die schwierige Aufgabe gestellt, in fünf Aquarellbildern das Märchen von den drei Rolandsknappen zu erzählen. Becker hat ein recht schönes Talent und ein Streben, das alle Anerkennung verdient, aber gerade die Cyklusform sollte er jetzt noch nicht wählen. Jedes seiner Bilder ist gut komponirt, aber es fehlt das geistige Band, das sie verbindet und das allein eine Anzahl von Kompositionen zu einem Cyklus macht. Zeichnung und Ausführung sind tadellos, letztere für den Gegenstand vielleicht im Realismus zu weit gehend. Immerhin darf man von dem jungen Künstler das Beste hoffen, denn er meint es ernst mit der Kunst. F. Schauß brachte eine lebensgroße Dryade, d. h. ein junges, fast nacktes Mädchen von reizenden Formen, in durchweg idealer Weise dargestellt, dabei von trefflichem lebenswarmen Kolorit. Auf den ersten Blick fällt der schmerzliche Ausdruck des lieblichen Gesichts auf, indeß: müssen denn Dryaden ewig heiter sein? — Jedes neue Bild Louis Braun's bekundet neue Fortschritte des rastlos strebenden Künstlers. So führt uns sein neuestes Werk, „Die Deutschen auf der Place d'armes in Versailles", mitten in die glorreichen Tage des Jahres 1870 zurück und zeigt uns die Vorgänge derselben in überzeugender und fesselnder Weise. Wozu nicht wenig beiträgt, daß wir neben unserem Kaiser und dem eisernen Kanzler dort und da manchem bekannten Gesichte begegnen. Die ungesuchte, gleichwohl aber nirgends unruhige Komposition, die tadellose Zeichnung der Architektur wie der Figuren und das energische und harmonische Kolorit sind nicht weniger hervorzuheben, als der gefällige und in allen Theilen charakteristische, theilweise selbst pikante Vortrag. Als eine durchweg gediegene Arbeit muß Lindenschmit's „Fahrender Spielmann" gerühmt werden. Der arme Teufel hat sich mitten in den Schnee vor die Thüre eines Klosters hingepflanzt und die Mönche, den Abt an der Spitze, durch Lautenspiel und Gesang herangelockt, während nebenan sein Weib und seine Kinder des klingenden Lohnes harren. Der Handkarren, um den sie versammelt sind, nimmt die Kleinen auf und nach wenig Minuten wird sich der Sänger den Zugriemen über die Brust legen und seinen Marsch fortsetzen. Jul Noerr brachte einen packenden „Nächtlichen Hinterhalt" und Alf. Seifert das Leben und Treiben auf einem „Münchener Bierkeller". Es hat sich hier ein höchst bedeutendes Talent einen an sich nichts weniger als ästhetischen Stoff gewählt. Aber darüber darf der nicht rechten, der die eminente Bedeutung der niederländischen Bauernmaler des siebzehnten Jahrhunderts zu schätzen weiß. Die Vertheilung der zahlreichen Gruppen und die Individualisirung der einzelnen Figuren läßt nichts zu wünschen übrig, doch würde das Bild durch etwas weniger trockenen Vortrag wesentlich gewinnen. Von harmonischer Gesammtwirkung ist die „Gute Beute" von K. Schultheiß, Jäger, die in dem mit einem mächtigen Hirsche beladenen Kahn vom schilfreichen Seeufer abstoßen. Weniger energisch aber, dem Gegenstand entsprechend, delikater hat F. Ortlieb seine

„Sonntagsschule" gemalt. Die Scene ist für die Betheiligten eine höchst bedenkliche. Sr. Hochwürden ist, der Himmel weiß wie, ein Liebesbrief, der nun als corpus delicti neben ihm liegt, in die Hand gefallen und vor ihm kniet in tiefster Zerknirschung die jugendliche Adressatin, während auf den Gesichtern ihrer Schulgenossinen sich hier Verlegenheit, dort Schadenfreude spiegelt. Hennings zeigt in seinem „Dianentempel" und „Schwanthalerbrunnen" den Münchener Hofgarten vor hundert Jahren und heute, und weiß so seinem gut gewählten Stoff eine kulturhistorische Bedeutung zu geben. J. Weiser hat sich wiederholt als ein tüchtiger Kenner der Zopfzeit bewährt. Er liebt es, Scenen aus derselben in figurenreichen Kompositionen vorzuführen. Eine solche ist es auch, die uns ein dem Schlusse sich nahendes Mahl zeigt und für welche er den Titel „Volle Gläser, warme Köpfe" gewählt hat. Es ist gute Gesellschaft. die hier zu Tische sitzt, aber auch sie vermochte sich dem geheimnißvollen Walten des Bacchus nicht zu entziehen. Die Gruppen sind zwanglos geordnet und musterhaft gezeichnet; kein Charakter wiederholt sich, keiner ist karrikirt, der Vortrag flott, das Kolorit von gefälliger Harmonie. Knöchl endlich hat sich in seinem warm empfundenen und darum auch warm zum Herzen sprechenden „Frühlingsbilde" als ein echter Lyriker bewährt, der mit wenig Mitteln zu wirken weiß. — Sehr glücklich war auch das Thiergenre vertreten und zwar durch L. Hartmann's „Pferde vor einem Bauernhause", durch ein Jagdbild, „Erlegt", von J. Schmitzberger, durch Feddersen's (in Weimar) „Kühe auf der Weide in Russisch-Polen", durch Chr. Mali's „Schafe und Kühe bei herannahendem Gewitter" und durch „Kühe" von B. Weishaupt. — Im Porträtfach glänzte vor Allen Fr. Lenbach, der die Bildnisse des k. Oberstceremonienmeisters Grafen Moy, Moltke's und Paul Heyse's ausstellte. Das weitaus bedeutendste war ohne Zweifel das des Erstgenannten, das in Auffassung und Behandlung an van Dyck und Velazquez erinnert, während das Moltke's ein zigeunerhaftes Kolorit zeigt, das Allen auffallen muß, die den fast rosigen Teint des großen Strategen kennen. W. M. Chase's elegant gemalte „Dame im Reitkostüm" läßt vermuthen, daß dieser Schüler Piloty's auch van Dyck studirt. Als eine höchst tüchtige Leistung muß auch ein weibliches Kostümporträt des Fräulein Maria Weber bezeichnet werden. — Die Zahl der Landschaften war eine sehr beträchtliche. Darunter ragten Willroider's „Abendstimmung", A. M. Lindstroem's „Abend", ein Winterbild von Müller-Lingke, eine Arbeit Heinel's, eine solche mit prächtigen Baumgruppen von Paul Weber, eine andere von C. Hettich, der „Jakobssee" bei Polling von E. Hellrath, eine „Partie aus Südtirol" vom verstorbenen Böscher, eine „Partie aus dem Meisingergrund bei Starnberg" (Waldinneres) von Langko, die Masseialpe am hohen Göll (Mondnacht) von Aug. Lohr u. A. hervor. — Von den Werken der Plastik wären C. Hartmann's „Siegfried" und die Porträtbüsten der Königin Olga von Württemberg von J. Echteler und Franz Lachner's und v. Steinsdorf's von Wagmüller hervorzuheben.

B. **Stuttgart.** Unsere Staatsgalerie ist um zwei große Gemälde bereichert worden. Die treffliche Eifellandschaft von H. Funk, deren Ankauf wir in Nr. 22 d. Bl. dringend empfahlen, wurde gegen ein früheres, minder bedeutendes Werk desselben Meisters eingetauscht, und das neuerdings ausgestellte Bild, „Das Volksfest in Cannstadt", von H. Schaumann, welches hier ein seltenes Aufsehen erregt hat, ward, dem lebhaften Wunsch des Publikums entsprechend, ebenfalls angekauft. Schaumann wurde in Anerkennung seiner Leistung vom König von Württemberg die große goldene Medaille für Kunst am Bande des Kronenordens verliehen. Eine photographische Nachbildung seines Gemäldes wird demnächst bei Hanfstängl in München erscheinen. — Im Festsaal des Museums der bildenden Kunst war unlängst wieder eine interessante Ausstellung veranstaltet. Die neuen Lehrer der Kunstschule, C. Ludwig und A. Donndorf, hatten mehrere Arbeiten dort zur allgemeinen Anschauung gebracht und bewiesen damit, welch' hervorragende Talente wir an ihnen gewonnen haben. Professor Ludwig war durch sieben sehr verschiedenartige Landschaften vertreten, die eine deutliche Uebersicht seiner außerordentlichen Begabung gewährten. Der kleine „Mondaufgang" und die treffliche „Gewitterlandschaft mit Regenbogen", „Parthie aus dem Innthal" waren uns schon von früheren Ausstellungen vortheilhaft bekannt; neu dagegen waren uns eine ungemein poetische „Mondnacht im Sommer" mit dem Postwagen, der an einem ländlichen Friedhof vorüber fährt, und eine große Waldlandschaft mit Kühen, Motiv aus Westfalen, die ebenfalls viel des Schönen aufwies, sowie die drei neusten Schöpfungen des fleißigen Künstlers, „Abend im Herbst", „Eifelgegend" und „Parthie auf dem St. Gotthard", denen eine ebenso naturwahre, frische, wie wirkungsvolle Farbe bei echt künstlerischer Behandlung nachgerühmt werden kann. Wenn sich Ludwig als Lehrer gleich erfolgreich bewährt wie als schaffender Meister, so darf unsere Landschafterschule einer schönen Zukunft entgegensehen. — Professor Donndorf hatte die von uns in Nr. 21 d. Bl. bereits besprochenen Entwürfe zum Denkmal Robert Schumann's für Bonn, nebst einzelnen ausgeführten Theilen, ferner Skizzen zum Burschenschaftsdenkmal für Jena und zu dem reizenden Brunnen für New-York ausgestellt. Außerdem aber noch ganz vorzügliche Büsten des Malers Schnorr von Carolsfeld, des Herrn Souchay, eines Kindes u. s. w. und nicht minder gelungene Reliefporträts des Tenoristen Schnorr von Carolsfeld, des Malers Plüddemann, des Dichters Rückert, des Herrn Oppermann, einiger Frauen und Kinder, der Könige Johann und Albert von Sachsen und seines Lehrers Rietschel, die sich sämmtlich durch geistvolle Auffassung, sprechende Aehnlichkeit und meisterhafte Beherrschung der Technik auszeichnen. Um aber ein umfassendes Bild seiner außerordentlichen Produktivität zu bieten, hatte Donndorf auch noch die Photographien seiner sonstigen Schöpfungen hinzugefügt, die theils schon ausgeführt sind, wie die Standbilder für die Wartburg, die Reiterstatue Karl August's für Weimar, der Auferstehungsengel für Zittau, theils gegenwärtig ausgeführt werden, wie das Cornelius-Denkmal für Düsseldorf, oder die bisher nur im Entwurf vorhanden sind, wie verschiedene Konkurrenzskizzen und ein höchst lebendig komponirtes Reiterstandbild des Herzogs Bernhard von Weimar.

Vermischte Nachrichten.

Heinrich Schliemann hat in einer Sitzung des archäologischen Instituts in London die Absicht kund gegeben, demnächst seine schon 1868 begonnenen Ausgrabungen auf der Insel Ithaka wieder aufzunehmen. Er hofft entweder in einem Thalgrunde, dessen Name Polis vielleicht auf die verschwundene Königsstadt hindeutet, oder am Fuße des Berges Detos an der schmalsten Stelle der Insel den geeigneten Boden für archäologische Entdeckungen anzutreffen.

* **Die historische Ausstellung der Wiener Akademie** wurde im Laufe des Monats April von 22,000 Personen besucht. Die Schüler der Hoch- und Mittelschulen erhalten Eintrittskarten zu ermäßigten Preisen. Von dem bereits in über 4000 Exemplaren verkauften Katalog erschien soeben die zweite verbesserte und vermehrte Auflage. Bei dem allgemeinen und wohlbegründeten Interesse, welches die Ausstellung gewährt, dürfte sich wohl eine Verlängerung der Dauer derselben bis zum 15. Juni als wünschenswerth herausstellen. — In letzter Zeit gelangte außer der Festschrift auch die von Prof. Karl Radnitzky ausgeführte Medaille auf die Eröffnungsfeier in weiteren Kreisen der Künstler und Kunstfreunde zur Vertheilung. Die Medaille zeigt vorn das Porträt des Kaisers Franz Joseph und auf der Rückseite eine allegorische Gruppe der drei bildenden Künste.

R. Schilling's Bacchus und Ariadne für das neue k. Hoftheater in Dresden zählt mit zu den bedeutendsten Gußwerken, welche aus der berühmten Münchener Erzgießerei hervorgegangen sind. Die Maß- und Gewichtsverhältnisse der Gruppe wie des den Wagen ziehenden Viergespanns erweisen sich als so ungewöhnliche, daß eine Feststellung derselben nicht ohne allgemeines Interesse sein dürfte. Das Gewicht des Ganzen beläuft sich auf 300 Centner; jeder der vier Panther hat etwa 25 Centner, der Wagen 100 Centn., Bacchus 50, Ariadne 40 Centner Gewicht. Dazu kommen noch Plinthe und Zubehör sammt Rüstung des Wagens. Die Höhe des Gesammtwerkes berechnet sich auf 6 Meter.

Herr Ferdinand von Miller jun. wird die Aufstellung auf seinem Bestimmungsorte, dem Frontispice des Theaters, persönlich leiten.

Großartige Spende. Der Bierbrauereibesitzer J. C. Jacobson in Kopenhagen, welcher schon unzählige große Geldgeschenke zu patriotischen Zwecken hergegeben hat, und dessen Wohlthätigkeit überhaupt keine Grenzen zu haben scheint, hat in neuester Zeit wiederum 200,000 Kronen zur fortgesetzten künstlerischen Ausstattung des im Wiederaufbau begriffenen, unter Friedrich VII. abgebrannten Schlosses Frederiksborg in Hilleröd geschenkt.

Ovation für Ernst Curtius. Auf Anregung der griechischen Gesellschaft hatten sich am 6. Mai die näheren Freunde und Berufsgenossen des kürzlich aus Griechenland zurückgekehrten Professors Ernst Curtius im Englischen Hause in Berlin zu einem Festmahle zu dessen Ehren zahlreich versammelt. Die Festrede hielt der Vorsitzende der Gesellschaft, der hanseatische Minister-Resident Dr. Krüger, indem er in feinsinniger Weise die Bestrebungen und Verdienste des allgemein verehrten Freundes charakterisirte. Er erinnerte daran, wie Ernst Curtius schon vor länger als 25 Jahren jenen schönen Vortrag über Olympia gehalten habe, an dessen Schlusse er das Unternehmen anregte, das jetzt nach Ueberwindung so vieler Schwierigkeiten endlich zur hocherfreulichen Ausführung gekommen ist. Unmittelbar nach Wiederherstellung des deutschen Reiches durch die Siege unserer Heere habe Curtius den Ruf: „Auf nach Olympia!" ergehen lassen, damit die Deutschen, ihrem innersten Wesen gemäß, ihren Ruhm nicht blos in Kriegen und Schlachten, sondern auch in idealen Bestrebungen für Kunst und Wissenschaft suchten. Curtius hob in seiner Erwiederung hervor, wie sehr die Alterthumswissenschaften durch die Reisen und Forschungen in Griechenland gewonnen hätten. Die Engländer wären vorangegangen, indem sie Griechenland nach allen Richtungen mit der Uhr in der Hand bereist hätten, um die Topographie der Alterthümer festzustellen. Die Deutschen hätten sich tiefergehende Zwecke gestellt und hätten sich bei ihren Nachforschungen nicht auf den Zufall verlassen, sondern wie die Naturforscher bestimmte Versuche anstellen, um die Natur zur Antwort auf eine Frage der Wissenschaft zu zwingen, so suchten wir jetzt planmäßig unsere Kenntnisse über das Leben des Alterthums zu erweitern. Wir müssen hier übergehen, was der Redner sonst über den Nutzen sprach, den die Wissenschaft aus den Beobachtungen an Ort und Stelle, wo sich vieles Ueberlieferte Jahrtausende lang erhalten, ziehen könne. Wir begnügen uns mit einer humoristischen Erzählung, die Curtius einstreute, um den Unterschied von Sonst und Jetzt zu erläutern. Er sei jetzt von seiner fünften Reise nach Griechenland zurückgekehrt; seine erste habe er im Jahre 1837 angetreten, als sein väterlicher Freund Brandis in Bonn ihn aufgefordert habe, als Erzieher seiner Kinder ihn nach Athen zu begleiten. Zu einer solchen Weltreise wurden damals die umständlichsten Vorbereitungen getroffen. Professor Brandis erwarb sich zunächst einen ausgedienten Stellwagen, der zwischen Koblenz und Kreuznach gefahren hatte. Betten und Matratzen wurden für die ganze Familie mitgenommen und oben auf den Wagen aufgepackt. Dadurch erlangte das ehrwürdige Fuhrwerk aber eine solche Höhe, daß in Süddeutschland, wo es noch so viele Städte mit mittelalterlichen Thoren giebt, vor jeder Stadt die schwierige Frage die Gemüther der Reisegesellschaft bewegte, ob das Thor auch hoch genug zur Einfahrt sei. So wurde die Reise langsam bis Ancona fortgesetzt, wo alle Monat ein englisches Dampfschiff nach Patras als einzige Verbindung mit Griechenland ging. — Von den archäologischen Freunden in Rom war ein Begrüßungstelegramm eingegangen, und als die Schuld dafür, daß auch von Athen ein solches Telegramm nicht schon zur Stelle gekommen sei, gewiß höchst ungerechter Weise auf den Generalpostmeister Stephan gewälzt werden sollte, erhob sich dieser zu einer scherzhaften Abwehr, bei welcher Gelegenheit er den Wunsch aussprach, daß der oben erwähnte famose Postwagen seinem Schliemann nicht entgehen möge. Viele heitere und ernste Trinksprüche auf Professor Adler und die übrigen Mitarbeiter von Curtius bei dem Werke in Olympia, auf Mommsen, auf Lepsius u. s. w. übergehen wir und bemerken nur, daß ein anwesender Gast, Senator Brioschi aus Rom, ein sehr verdienter Gelehrter, zwei Mal eine wohlgefügte Rede in italienischer Sprache hielt, was er sehr wohl thun durfte in einer Versammlung, die wohl fast ohne Ausnahme des Italienischen kundig war. (Köln. Zeitung).

Zeitschriften.

L'Art. No. 123.
Le salon de Paris 1877. (Mit Abbild.). — L'ornementation et l'illustration des livres en France, particulièrement au XVIIIe siècle, von Roger Portalis. (Mit Abbild.). — Venise, par Charles Yriarte, von J. Deseamps. (Mit Abbild.).

Journal des Beaux-Arts. No. 8.
Chambre syndicale des arts industriels à Gand. — Dix eaux-fortes par de Biseau. — L'iconographie de Charlemagne. — Collection van Sypenstein.

Gewerbehalle. Lief. 4.
Schmiedeeisernes Gartenthor vom Schlosse Belvedere in Wien, (17. Jahrh.); Holz-Mosaiken aus Sta. Anastasia & S. Nazzaro in Verona. Moderne Entwürfe: gemalte Stuckdecke eines Schlafzimmers; vergoldeter Abendmahlskelch; gravirte Glasteller; Damen-Sekretair und gepolstertes Tabouret; Bronze-Kandelaber und Blumenständer; Tischdecken für glatte Leinweberei oder Plattstickerei.

The Academy. No. 260. 261.
The Grosvenor gallery, von W. M. Rossetti. — Cleeve Abbey, Somersetshire, von R. J. King. — The Chantrey Bequest. — The new Sèvres manufactory, von Ph. Burty. — The royal Academy Exhibition. von W. M. Rossetti. — The Salon of 1877, von E. F. S. Pattison. — New fragments of the sculpturs of the Parthenon, von C. T. Newton. — Art sales.

Blätter f. Kunstgewerbe. H. 5.
Blasebalg aus dem 17. Jahrh.; Nautilus-Pokal, XVI. Jahrh. — Moderne Entwürfe: Fayence-Tasse; Wandspiegel; Fenstergitter; Credenz.

Christliches Kunstblatt. No. 5.
Christusbild von Gabr. Max. — Die Kunstblüthe Böhmens unter Karl IV.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XII. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

7. Juni

KUNST-CHRONIK

Nr. 35.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1877.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Donnerstag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Kunstausstellung in Stuttgart.

Stuttgart, im Mai 1877.

Eine der interessantesten Ausstellungen, die man sich denken kann, ist seit dem 1. Mai in dem großen Konzertsaal des Königsbaues hier eröffnet. Dieselbe enthält zwar nur Aquarelle, Handzeichnungen und Radirungen, doch bietet sie auf diesem Felde so werthvolle und seltene Schätze, daß ihr Besuch weit lohnender erscheint, als der mancher großen Ausstellung von umfangreichen Oelbildern und mächtigen Skulpturwerken. Um der unter dem Protektorate der Königin Olga stehenden Augenheilanstalt für Unbemittelte hier neue Einnahmen zu verschaffen, trat unlängst eine Anzahl warmer Kunstfreunde unter dem Vorsitz des Prinzen Hermann von Sachsen-Weimar zusammen und veranstaltete diese Ausstellung, zu welcher sowohl die königliche Familie als auch zahlreiche Privatleute ihre werthvollsten Blätter hergaben, so daß der Katalog deren dreizehnhundert aufweist. Man hätte kaum so viele Kunstschätze in unserer Stadt vermuthen sollen und muß sich wirklich freuen, dieselben auf diese Weise kennen zu lernen. Alle Schulen und Länder sind würdig vertreten, und das Unbedeutende und Mittelmäßige wird durch die überwiegende Mehrheit des wahrhaft Bedeutenden in den Hintergrund gedrängt.

Von den Wiedererweckern der deutschen Kunst, Schick, Koch, Wächter und Reinhardt finden wir ganz vortreffliche Arbeiten, die für ihre Eigenart höchst charakteristisch erscheinen. Besonders gilt das von den zwölf Landschaften Koch's mit historischer Staffage, die er hiesigen königlichen Kupferstichsammlung gehören. Von Cornelius, Overbeck und Veit ist leider nichts vorhanden. Dagegen sind die Zeichnungen Kaulbach's, Schnorr's, Ludwig Richter's, Schwind's, Genelli's, Preller's und anderer Meister, deren Einfluß von nachhaltigster Wirkung war, sehr interessant. So fesseln z. B. die Illustrationen Kaulbach's zu Goethe's „Faust", die der Freiherr v. Cotta geliehen, als Jugendschöpfungen des berühmten Künstlers um so mehr, als sich in ihrer ungelenken und trockenen Darstellung keine Spur der eleganten Vortragsweise seiner spätern Werke vorfindet. Schwind zeigt in den sieben ausgestellten Blättern den ganzen Reichthum seiner poetischen Gestaltungskraft, und ebenso bewunderungswerth sind die neun Aquarelle und Zeichnungen Preller's. Die liebenswürdigen Schilderungen L. Richter's sind durch Vervielfältigungen sattsam bekannt. Ueberaus werthvoll erscheint eine Ansicht von Köln aus dem Jahre 1817 von Schinkel (Titelblatt des großen Domwerks von S. Boisserée), die in ihrer klassischen Einfachheit zu den herrlichsten Zeichnungen dieses großen Mannes gehört. Auch eine Bleistiftskizze von Thorwaldsen, Achill und Kentaur, fesselt die Aufmerksamkeit in vielfacher Hinsicht.

Von unsern alten Stuttgarter Meistern sind der unlängst gestorbene Gegenbauer, sowie Neher und Funk vertreten. Ersterer zwar nur in einer Zeichnung, „Madonna", die beiden Andern aber in desto reichhaltigerer Weise, so daß ihre lange nicht genug gewürdigte Bedeutung zur vollen Geltung gelangt. Bernhard von Neher hat nicht nur seine bekannten Kompositionen zu den Fresken am Isarthor in München und den Zimmern der Goethe- und Schiller-Galerie im großherzoglichen Schloß zu Weimar eingesandt, sondern

auch die großartig schönen Entwürfe zu den Glasmalereien in der hiesigen Stiftskirche, die nach unserem Dafürhalten zu den besten neuern Erzeugnissen im Gebiete der christlichen Kunst gehören, sowie den Karton zu einem Transparentgemälde aus dem J. 1871, eine schwebende „Victoria" von schwunghafter Auffassung, ferner eine ernst und stilvoll gehaltene Zeichnung, „Grablegung Christi", und fünf Studienköpfe, mit Rothstift gezeichnet, aus der letzten Zeit, die nicht nur beweisen, daß sich der greise Meister noch im Vollbesitz seiner künstlerischen Leistungsfähigkeit befindet, sondern die sich auch den besten verwandten Schöpfungen der alten italienischen Schule ebenbürtig erweisen. Ebenso hervorragend erscheint Heinrich Funk in 51 landschaftlichen Zeichnungen von wahrhaft klassischer Schönheit, die gleichfalls von unverwüstlicher Jugendfrische und einem bewunderungswerthen Reichthum an phantasievoller Erfindung und vielseitigem Gestaltungsvermögen zeugen. Auch der allzu früh gestorbene G. Cloß wird durch verschiedene treffliche Arbeiten in ehrenvolle Erinnerung gebracht, und G. Conz bewährt sich in zwanzig Blättern als höchst geschickten und talentvollen Zeichner und Aquarellisten. C. Häberlin und Kurtz sind nur durch je ein Blatt gut vertreten, P. F. Peters dagegen durch 28 virtuos behandelte Naturstudien in Wasserfarben aus Franken, der Schweiz und andern Gegenden. Auch von den beiden Herdtle, dem hiesigen Landschaftsmaler und seinem begabten Sohn in Wien, finden wir schätzenswerthe Leistungen. Ebenso von dem talentvollen jungen Nestel. Reinhard Braun führt uns eine große Zahl württembergischer Volks- und Manöverscenen, Thier- und Genrebilder vor und sein Bruder Louis Braun ein militärisches Aquarell aus Schleswig-Holstein. Unsere besten Architekten, Egle, Leins, Dollinger, R. Reinhardt, Schill, Hoffmann, Beck, Borkhard u. A. lieferten rühmenswerthe Arbeiten, Abbildungen eigener und fremdländischer Bauwerke. Die schöne Begabung Riedmüller's für Kohlenzeichnungen und Aquarelle tritt wieder in mehreren anziehenden Blättern hervor, und Freiherr von Hayn giebt in 22 aquarellirten Landschaften eine so frische und ursprüngliche Wiedergabe der Natur, daß man von diesen kunstvollen aber gänzlich ungekünstelten Ansichten wahrhaft wohlthuend berührt wird. Unsere angesehensten Verlagshandlungen, Cotta, Engelhorn, Hallberger, Kröner, spendeten die Originalzeichnungen zu den mancherlei Prachtwerken, die sie herausgegeben, sowie andere in ihrem Besitz befindliche Kunstblätter, wodurch wir interessante Schöpfungen von Karl und Ferdinand Piloty, Gabriel Max, Ramberg, Rothbarth, Neureuther, Kirchner, Lossow, Schwoiser, Karl Werner, Defregger, W. Dietz, Albert Baur, F. Keller, Oskar Pletsch, Schönleber, Püttner, L. Dill, Th. v. Eckenbrecher, Riefstahl, Franz und Paul Meyerheim, Bauernfeind u. A. kennen lernen. Auch Makart ist durch fünf Blätter vertreten, Knaus durch zwei, Vautier durch vier und A. v. Werner durch fünf, unter denen die berühmte Zeichnung seines „Moltke im Arbeitszimmer."

Von den bedeutendsten Meistern der Düsseldorfer Schule sehen wir J. W. Schirmer, C. F. Lessing, Kaspar Scheuren, Camphausen, die beiden Achenbach, Leutze neben den schon früher genannten, denen sich noch Emil Hünten, Volkers, Süs, Nießen, Risse u. A. anreihen. Die Münchener Schule läßt Albrecht Adam und seine Söhne Franz, Benno und Eugen, Peter Heß und J. A. Klein in Kriegs- und Thierbildern, Fr. Voltz, Braith und Zügel nur in letztern glänzen. Von Feodor Diez ist seine „Lustige Schlacht von Roßbach" als kleines Aquarell ausgestellt, welches uns fast besser gefällt als die große Ausführung in Oelfarben. Der allzu früh der Kunst und dem Leben entrissene hochbegabte Horschelt überrascht durch mehrere meisterhafte Typen aus dem Kaukasus und Algerien, die zu den schönsten Blättern der Ausstellung gehören. Auch sind zwei köstliche humoristische Kompositionen von ihm vorhanden. L. Kachel, dessen früher Tod gleichfalls sehr zu beklagen, ist durch zwei Zeichnungen und Studien zu seinem trefflichen Bilde „Minne" in der Karlsruher Galerie repräsentirt. Sein Schwager Karl Roux hat ein Aquarell, „Pferde in der Schwemme", ausgestellt, Grund in Baden einen italienischen Hirtenknaben, und von Winterhalter sind zwei vorzügliche Porträtzeichnungen zu erwähnen. Saal und Gude vergegenwärtigen die nordische Natur unsern Blicken, während Lindemann-Frommel und die beiden andern Frommel theils südliche, theils deutsche Motive zur Anschauung bringen. Von ganz hervorragender Bedeutung sind die griechischen Landschaften von Gräb, Schmidt, Seiffert und Biermann, nach welchen die großen Bilder im neuen Museum in Berlin ausgeführt wurden, denen sich die virtuosen fremdländischen Farbendichtungen des genialen Eduard Hildebrandt anschließen. Hummel und v. Gleichen-Rußwurm in Weimar, Alt, Stöckler, Altmann und Heinrich in Wien, Ritter in Nürnberg, Koekkoek in Cleve, Eduard Gerhardt in München und noch viele andere mehr oder minder bekannte Landschafts- und Architekturmaler sehen wir durch mancherlei bemerkenswerthe Darstellungen repräsentirt, von denen wir nur noch die Schilderungen aus der Umgebung Roms von A. Geist hervorheben wollen, weil es die letzten Arbeiten des hoffnungsvollen Meisters waren. Wenden wir uns zur Figurenmalerei zurück, so sind noch die historischen Kompositionen von Hensel, Schrader und Plüddemann, von Schraudolph und Muttenthaler, Pauwels und Thumann, und die Genrescenen von Grützner, H. Kaufmann, Dielmann, Grünewald, Hosemann, Konstanze Strecker u. A. zu erwähnen, denen sich eine Jugend-

arbeit von W. Lindenschmidt, „Körner's Tod", als ausgeführter Karton und eine große Parade von Fr. Kayser anreihen. Sehr charakteristisch und gewandt behandelt ist eine Kollektion von Typen aus den Kriegen von 1866 und 1870/71 von Herbert König aus dem Besitz der Königin Olga, die zwar nicht frei von Manier, aber höchst geistreich gemacht erscheinen. Führen wir dann noch eine Zeichnung von Goethe an, die der hier lebenden Schwiegertochter Schiller's gehört, ein Aquarell von Seekatz, „Streit am Brunnen", eine große historische Komposition in Wasserfarben von C. Heideloff, „Herzog Karl von Württemberg erhält von Friedrich dem Großen die Majoratsurkunde", so wird man aus dieser flüchtigen Uebersicht schon erkennen, welch' seltener Reichthum deutscher Arbeiten hier vereinigt ist, die in fesselnder und lehrreicher Weise die verschiedenen Phasen der Entwickelung und Geschmacksrichtung in Auffassung und Behandlung bezeigen. Dazu kommen noch die unvergleichlichen Originalstiche und Radirungen von Dürer und Rembrandt, die, nur noch selten in solcher Kraft und klaren Schönheit vorhanden, von der Kunsthandlung von H. G. Gutekunst hier beigesteuert wurden, um auch diese Kunstzweige auf's Würdigste zu vertreten.

Nicht minder vielseitig und rühmenswerth aber sind die Erzeugnisse des Auslandes, die in trefflichen Arbeiten der französischen, russischen, italienischen und niederländischen Künstler erfolgreich mit den vaterländischen wetteifern. Da ist zunächst, was uns auffällt, ein lebendig und geistvoll aufgefaßtes Bildniß Hackländer's von Gallait, in Bleistift ausgeführt, ein ungemein charakteristischer Holzhauer von Fortuny (Aquarell), einige interessante Arbeiten von Delacroix, Colignon, Jovis u. A. Aeußerst reichhaltig und sehenswerth sind ferner die vielen Aquarelle der Russen, meist architektonische Bilder von seltener Feinheit und Farbenpracht. Sadownikoff, Baronowsky, Ribinsky, Wylie, Aywasoffsky, Timm, Swertschkow, Jubeitzeff u. m. A. glänzen in solchen Darstellungen, von denen einige höchst interessante Schilderungen des griechischen Gottesdienstes oder Episoden des Volkslebens enthalten. Auch in dieser Beziehung wird unsere Ausstellung nicht leicht ihres Gleichen finden. Die treffliche Sammlung der Königin Olga machte allein die Vereinigung so fremdartiger und werthvoller Blätter möglich. Die niederländische Kunst, die uns freilich viel bekannter ist, bietet ebenfalls sehr Rühmliches. Im Thierstück thun sich Stortenbecker und die beiden Verschuer hervor, in der Landschaft und Marine Schelfhout, Hemskerk, Schipperus, Bos, Wisselingh, Schotel, Mesday, Beest, Koster u. s. w., im Genrebild: Bisschop, Ten Kate, Trigt, Bourie, und daß es an tüchtigen Stillleben nicht fehlt, ist bei den Holländern selbstverständlich, weil sie auf diesem Gebiet immer Bedeutendes geleistet. England, wo das Aquarell mit besonderer Vorliebe gepflegt wird, ist seltsamerweise am schwächsten vertreten; die Schweiz dagegen, außer durch die schon genannten in Deutschland lebenden Meister, noch sehr gut durch Calame, Corrodi, Ravel, Diday u. A. Ebenso glänzt Italien durch mehrere seiner besten Künstler, die freilich gegen ihre Landsleute früherer Jahrhunderte sehr zurückstehen. So fehlt denn fast keine Nationalität, und dieser kosmopolitische Charakter trägt viel zu den Vorzügen des Unternehmens bei, dessen Veranstaltung wahrlich den wärmsten Dank verdient. Es würde zu weit führen, hier alle vorhandenen Werke oder deren Urheber auch nur flüchtig namhaft zu machen, und so wollen wir uns darauf beschränken, schließlich nochmals zu wiederholen, daß die Ausstellung allen Freunden der Kunst eine unerschöpfliche Quelle lehrreichen Studiums und anregenden Genusses bietet.

B.

C. T. Newton's zweiter Bericht über die olympischen Entdeckungen.

Genau in Jahresfrist nach seinem ersten Bericht über Olympia (Kunst-Chronik XI, 489 ff.) hat Newton wiederum in den Times (16. April) einen Brief veröffentlicht, in welchem er die Ergebnisse der Arbeiten dieses Winters schildert. Die im Reichsanzeiger und vielen andern deutschen Zeitungen mitgetheilten Berichte der Berliner Kommission (s. oben Sp. 123, 242 ff., 450 ff., 481 ff.), welche diesmal ausführlicher waren als im vorigen Winter, machen es unnöthig, Newton's ganzen Brief deutschen Lesern vorzulegen. Da jedoch jene Berichte, dem Gange der Ausgrabungen folgend, naturgemäß Vieles nach und nach haben erwähnen müssen, was sich erst allmälig als zusammengehörig erwiesen hat, wird Newton's zusammenfassender Bericht über die Reste der Giebelgruppen, auch ganz abgesehen von seiner künstlerischen Würdigung derselben, Vielen eine erwünschte Uebersicht der gewonnenen Resultate gewähren.

Newton besuchte diesmal Olympia in Gesellschaft des deutschen Geschäftsträgers in Athen, Herrn v. Bülow und des Professors E. Curtius. Als bedeutender Fortschritt verdient zunächst hervorgehoben zu werden, daß die vertragsmäßig von der griechischen Regierung herzustellende Fahrstraße vom Hafenplatz Katakolo über Pyrgos nach Olympia nunmehr nahezu vollendet und damit die Möglichkeit geboten ist, die schweren Marmorblöcke, die kostbare Frucht aller Arbeiten und Mühen, bequem und sicher aus dem Fieberthal des Alpheios fortzuschaffen, damit sie dereinst in Athen eine würdige Aufstellung finden. Was Newton über die Freilegung

des Tempelbodens und die Aufdeckung seines Grundplans schreibt, ist den Lesern bekannt.*) Ebenso kann hinsichtlich der neuerdings gefundenen römischen Porträtstatuen und der auf antiken Grundmauern (wahrscheinlich des Hippodameion) errichteten frühchristlichen Kirche westlich vom Tempel auf die Kommissionsberichte (oben, Sp. 481 ff.) verwiesen werden. Sodann wendet sich Newton zu den Giebelskulpturen des Zeustempels und erinnert an Pausanias' nur die Hauptfiguren hervorhebende Schilderung des Kentaurenkampfes im Westgiebel: „In der Mitte des Giebelfeldes befindet sich Peirithoos; neben ihm einerseits Eurytion, der Peirithoos' Weib geraubt hat und Käneus, der dem Peirithoos beisteht, andererseits Theseus, welcher mit einer Streitaxt die Kentauren abwehrt; der eine Kentaur hat eine Jungfrau, der andere einen schönen Knaben geraubt.“ Hieran schließt Newton folgende Beschreibung der bisher aufgefundenen Bruchstücke.

„1) Das wichtigste dieser Fragmente ist der Obertheil einer weiblichen Figur, von einem Kentauren umklammert. Nach seinem Maßstabe muß dies Stück seinen Platz irgendwo nahe der Mitte gehabt haben, daher wir es für einen Theil der von Pausanias beschriebenen Gruppe des Eurytion und der von ihm geraubten Braut des Peirithoos halten dürfen, welche ein andrer Schriftsteller Deidameia nennt. Der Kopf dieser Frauenfigur ist vollkommen erhalten, vom Körper ist genug übrig, um das Motiv der Gruppe zu ermitteln. Der Kentaur hat seine Beute mit dem rechten Arm um die Taille gepackt, während sein rechtes Vorderbein so gebogen ist, daß der Huf an ihrer rechten Hüfte liegt. Seine rechte Hand hat den Chiton der Braut von der linken Schulter, wo er befestigt war, weggerissen, und die andere Hand greift nach der so entblößten Brust. Mit einer Hand sucht Deidameia vergebens, sich von seinen rohen Griffen loszumachen. Ihr rechtshin vorgeneigtes Antlitz blickt nieder mit einem Ausdruck, in welchem Scham und Empörung mit der Hoffnung auf baldige Rettung gemischt scheinen. Dies ist einer der wenigen Köpfe aus Phidias' Schule, welche ganz unversehrt sich bis auf unsere Zeit gerettet haben. Das Haar ist fast ganz unter einer leinenen Haube verborgen, welche mehrmals um das Haupt gewunden und über der Stirn in einem Knoten zusammengebunden ist. Die Gestalt trägt einen Chiton, welcher unter dem Gürtel aufgeschürzt ist und über den rechten Schenkel herabfällt; darüber ist ein Ueberschlag (Diploïdion) auf der rechten Schulter befestigt. Der linke Schenkel, welcher sich gegen links vorwärts bewegt, ist unbedeckt. Die Unterbeine von oberhalb der Kniee ab fehlen; vermuthlich hat diese Figur mehr als ein Drittel ihrer ursprünglichen Höhe eingebüßt. Vom Kentauren sind nur die beiden Hände und das eine Vorderbein übrig. Als die Gruppe vollständig war, muß sie einen jener gewaltigen Gegensätze thierischer Lust und beleidigten Schamgefühls dargestellt haben, welchen wir in den Metopen des Parthenon und im phigalischen Friese begegnen. Selbst in seiner jetzigen Verstümmelung ist dies Fragment ein Meisterwerk athenischer Kunst, dramatisch, doch nicht in dem Sinne wie der Laokoon, der sterbende Fechter oder die Skulpturen vom Mausoleum dramatisch sind, sondern mit einem selbstauferlegten Zwange, welcher uns an die für die ältere attische Tragödie so charakteristische αἰδώς gemahnt: eben durch das Maßvolle des Ausdrucks steigert sich das Pathos.

„2) Ein Apollokopf von heroischer Größe. Der Stirn entlang laufen Reihen kleiner Locken in etwas steifer Anordnung; hinter diesen Locken ist eine Rille in den Marmor gehauen, vermuthlich für einen Kranz, da eine Anzahl bronzener Lorbeerblätter in der Nähe des Kopfes gefunden worden sind. Dieser Kranz war beiderseits am Kopfe mit Nägeln befestigt. Das vortrefflich erhaltene Gesicht ist von sehr schönem, großen Stil. Man vermuthet, der Kopf möge zu einer Apollostatue gehört haben, welche die Mitte des Westgiebels eingenommen habe, entsprechend dem Zeus im östlichen Giebelfelde. Zur Bestätigung dieser Vermuthung läßt sich anführen, daß der Kopf gegenüber dem Mittelpunkt des Westgiebels, nahe der Gruppe des Eurytion und der Deidameia, zum Vorschein gekommen ist.

„3) Pausanias giebt keine Andeutung über die Art, wie die Ecken des Westgiebels ausgefüllt waren. Im östlichen wird das Lokal der Begebenheit von den beiden Flußgöttern Alpheios und Kladeos begrenzt, welche in den entgegengesetzten Ecken des Giebelfeldes liegen. Es liegt Grund zu der Annahme vor, daß die beiden westlich vom Tempel gefundenen liegenden Frauenfiguren in ähnlicher Weise die Lokalität der Kentauromachie bezeichneten, denn sie konnten im Westgiebel kaum anderswo als in den Ecken angebracht sein. Eine derselben (Nr. 3) liegt auf dem linken Schenkel; der Oberkörper ist dergestalt umgewendet, daß die Brust mit dem Giebelboden beinahe parallel läuft. Die jetzt oberhalb des Ellenbogens abgebrochenen Arme haben den Körper in dieser Lage gestützt. Der Kopf ist vollkommen erhalten; der Blick ist fest nach rechts gegen den Mittelpunkt des Ganzen gerichtet; die Lippen sind leise geöffnet. Um den Unterkörper ist ein Mantel geschlungen, dessen eine Ecke über die rechte Schulter nach der linken Seite hinübergeworfen ist. Die Beine fehlen von unter den Knieen an. Diese Figur muß nach der Richtung des Kopfes der Nordecke des Giebels zugewiesen werden. Die Behandlung ist breit und kräftig.

„4) Eine liegende weibliche Figur in ähnlichem

*) Vergl. Zeitschr. XII, 197 ff.

Anzug kann als Gegenstück dazu gelten und würde also in diesem Falle der südlichen Giebelecke angehören. Sie ist ohne Kopf; der Körper besteht aus zwei Stücken, von denen das eine im vorigen Jahre, das andere während meines Aufenthalts gefunden ward.

„5) Gruppe eines Kentauren, der sich bückt oder stolpert, während er damit beschäftigt ist, die Frau, die er umklammert, auf seinen Rücken zu schwingen. Die Gruppe ist wegen der verwickelten Anordnung bemerkenswerth und wirkt in ihrem jetzigen fragmentarischen Zustande ziemlich verwirrend, die Bewegung der weiblichen Figur ist aber sehr lebendig, und die nackten Theile ihres Busens nebst der linken Schulter sind sehr schön modellirt.

„6) Der Oberkörper eines Kentauren bis zur Taille. Eine einer Frau angehörige Hand packt die linke Seite seines Kopfes; ihre rechte greift nach seinem Bart mit der Kraft der Verzweiflung, welche sich deutlich in der Art ausdrückt, wie sich ihre Finger in das Haar eingraben. Das Gesicht des Kentauren hat stark gelitten, aber das thierische Satyrgrinsen ist mit wunderbarer Stärke ausgedrückt. Mit gleicher Kraft, aber naturalistischer sind

„7) und 8) zwei Lapithenköpfe mit finsteren Brauen. Die Nase des einen hat etwas von einer Adlernase; das Haar ist weggemeißelt, wahrscheinlich zur Aufnahme eines Helmes. Der andere Kopf ist jugendlicher; die Brauen neigen sich pyramidal gegen einander, wie in der späteren griechischen Kunst. Der Typus dieser beiden Köpfe ist so unedel, daß sie wahrscheinlich Lapithen von niederem Stande angehören.

„9) Ein Frauenkopf, aufschauend, von sehr schönem, großen Stil. Das Haar ist unter einer Mütze verborgen.

„10) Ein übel zugerichteter männlicher Torso, nach der Haltung der Arme wahrscheinlich Theseus, welcher eine Kampfaxt schwingt, wie Pausanias ihn schildert. Das Gesicht ist arg verstümmelt.

„11) Ein linker Männerarm mit einem Schilde, auf dessen Außenseite Phrixos auf dem Widder in archaischem Stil dargestellt ist.“ A. M.

(Schluß folgt.)

Kunstliteratur.

Albrecht Dürer's sämmtliche Kupferstiche, mit Text von Dr. W. Lübke, in Lichtdruck von J. B. Obernetter. Nürnberg, S. Soldan. I. Liefg. Fol.

Im achten Briefe an Heller schreibt Dürer: „Das fleißige Kläubeln (Malen) geht nicht von Statten, darum will ich meines Stechens warten.“ In der That zeigt uns ja Dürer erst auf diesem Gebiete seine ganze Kraft, die ganze Tiefe seines Gedanken- und Formenreichthums. Deßhalb erfreuten sich auch seine Kupferstiche gleich bei ihrem Erscheinen großer Beliebtheit und Nachfrage, seine Platten wurden immer und immer wieder abgedruckt, bis sie nur noch einen schwachen Schatten der früheren Herrlichkeit aufwiesen. Die neuere Zeit hat den Werken Dürer's eine erneute Liebe entgegengebracht, aber man schätzt nur die kostbaren alten Abdrücke, die uns unverhüllt zeigen, was Dürer in ihnen ausdrücken wollte. Da aber diese schönen, klaren, alten Abdrücke selten geworden sind und mit hohen Preisen bezahlt werden, weßhalb der minder begüterte Kunstfreund auf ihren Besitz verzichten muß, da ferner das Studium der Werke Dürer's auch für den gebildeten Laien nicht ohne Interesse und Nutzen ist, so entsprach die Veranstaltung einer Volksausgabe der Stiche Dürer's einem ausgesprochenen Bedürfnisse. Der ersten Lieferung, aus 11 Blättern bestehend, ist der Text von W. Lübke beigegeben. Bei den Reproduktionen wünschten wir, daß zuweilen bessere Originale zu Grunde gelegt wären. Oder sollte die photographische Aufnahme an den dunklen undurchsichtigen Stellen der Blätter B. 39 und 54 die Schuld tragen? Das Original zu B. 57 ist sicher ungleich im Druck, hat auch eine störende Druckfalte. Ist es denn nothwendig, für eine solche Publikation nur eine einzige Sammlung zu benutzen? Hier sollte man das Beste bieten. Wenn diese Uebelstände für die Folge vermieden werden, zweifeln wir nicht, daß das Werk bei den vielen Verehrern Dürer's die verdiente Beachtung finden wird.

J. E. W.

Sammlungen und Ausstellungen.

O. A. **Düsseldorf.** Eine besondere Art historischer Kunst, realistisch im höchsten Grade, porträtartig, wie es die Nähe der Zeit erfordert, hat sich aus den Kriegen der letzten Jahre entwickelt. Zu dem Besten, was in dieser Richtung hier geschaffen wurde, gehört das letzte Bild von E. Hünten, „Angriff der französischen Kürassierdivision Bonnemain auf Elsaßhausen“, Schlacht bei Wörth am 6. August 1870. Das umfangreiche und figurenreiche Bild ist für die National-Galerie in Berlin bestimmt und augenblicklich im Salon des Herrn Schulte ausgestellt. Das Terrain, auf welchem der Kampf vor sich geht, macht den Eindruck größter Naturtreue und ist mit seinen Höhen und Tiefen, Abdachungen und Mulden deutlich wiedergegeben. Auf diese Weise wurde eine treffliche Basis für den Aufbau der Komposition geschaffen. Der Vorgang ist dadurch auch für den Laien gleich verständlich, die Bewegungen der verschiedenen Truppenkörper ergeben sich fast von selbst. Es ist nicht nöthig, wie bei so vielen Schlachtenbildern, sich erst müde zu suchen, um den Zusammenhang zu entdecken und die beste Kraft bei der Orientirung zu verbrauchen. Von den waldigen Höhen herab, welche den Hintergrund des Bildes ausfüllen, aus der Richtung des brennenden Dorfes, erfolgt der Angriff der französischen Kavallerie. Schon hat ein Theil der Division die Chaussee, welche sich den Abhang von der Rechten zur Linken hinabzieht, passirt, schon stürzt sich die Masse mit aller Wucht auf die preußische Infanterie und die württembergischen Jäger, schon kreist und treibt eine Unzahl von Menschen und Pferden wie ein Strudel wilder Gewässer durcheinander auf dem abschüssigen Feld. Von Sachverständigen, welche einen solchen Kavallerieangriff entweder selbst mitgemacht, oder denselben von einem erhöhten Standpunkte aus beobachtet haben, sowie von speciellen Pferdekennern wird die Naturwahrheit der Darstellung bestätigt. Weniger interessant gestalten sich die linke Seite des Bildes und der Vordergrund, welche mehr durch Einzelvorgänge wirken sollen. Seelenzustände auszudrücken, die persönlichen Beziehungen der Menschen zu einander aufzufassen, scheint weder in der Begabung noch der Richtung des Künstlers zu liegen. Am bedeutendsten von diesen Episoden ist die Gefangennahme eines jungen französischen Offiziers, der eben seinen Degen einem deutschen Soldaten abgeliefert hat, welcher ihn nun seinerseits dem Kommandeur der Infanterie übergiebt. Weder für die Einheit der Komposition, noch für die malerische Wirkung, welche ohnehin durch eine etwas schwere, trübe Farbe beeinträchtigt wird, ist es günstig, daß die Gruppen so zerrissen, so vereinzelt dastehen, ein Uebelstand, der wohl bei Schlachtenbildern nicht leicht zu vermeiden sein mag. Den Darstellungen aus dem letzten Feldzuge kommen die überaus anmuthigen Gegenden, in welchen derselbe sich abspielte, sehr zu Gute. Die freundliche Natur, so hofft man

bei einem Rundblick auf diese fruchtbaren Gefilde, wird die Verwüstungen bald wieder gut machen und die Schrecken des Krieges lindern.

Vermischte Nachrichten.

H. Hettner über die Renaissance. Bei der vom Professorenkollegium des Dresdener Polytechnikums veranstalteten Feier des Geburtstages König Albert's hatte Herr Prof. Dr. Hettner die Festrede übernommen. Anknüpfend an die sinnige Sitte der Griechen, welche bei ihren nationalen Festen stets in ihre mythische Vergangenheit zurückgriffen, deren Heroen feierten, wie Pelops und Oenomaos bei den olympischen Spielen, zog der Redner die große Renaissancezeit, die große Zeit der Mediceär, des Cosimo und des Lorenzo magnifico in den Bereich der Festrede, deren Thema er als einen Blick auf den „Ursprung und das Wesen der italienischen Renaissance" präcisirte. In großen weiten Gedanken schilderte er das 13. Jahrhundert, seine Stimmungen der Ekstase und Askese, den es charakterisirenden Spiritualismus, er zeigte das allmälige Verlassen dieser Anschauungen, die leisen Vorläufer einer neuen Zeit, in den Tragödien des Musardo, der Plastik des Nicolo Pisano, den Gemälden des Giotto, er betonte den vorwiegend politischen Charakter von Dante's göttlicher Komödie, wie in ihr sich der Umschwung von der Scholastik zu den modernen Idealen von Freiheit, Vaterland und Liebe vollziehe. Die Werke des Boccaccio bezeichneten recht eigentlich die Sturm- und Drangperiode der beginnenden neuen Anschauungen und klar läge in Petrarca's Werken das Suchen und Streben nach einem neuen Halt, während die sittliche Kraft der bisherigen Anschauungen zerfällt. Die allgemeine Regeneration beginne; in der ersten Reihe gewaltiger Vorkämpfer stehe Leonbattista Alberti, der allseitig gebildete große Architekt; man gehe zurück an die Quellen griechischer und römischer Kultur; Athen, wurde schon damals ausgesprochen, siedelte nach Florenz über. Die Früchte dieses Ringens seien der Humanismus auf wissenschaftlichem, die Renaissance auf künstlerischem Gebiete. Der Schwerpunkt aber ruhe wesentlich in der Regeneration der bildenden Künste. Der Redner schilderte den Uebergang der Baukunst zu neuen Formen, den Uebergang vom Langhaus der Kirche zum Centralbau, zur Kuppel, die auch bezüglich der Akustik mit größter Sorgfalt ausgestatteten Kirchen der Renaissancezeit seien die Grundlage, das Vorbild für die modernen protestantischen Kirchenanlagen, nicht aber die gothischen Anordnungen der verflossenen Periode. Während die Gothik schmächtig hinauf strebe nach dem uns unbekannten Jenseits in zerknirschter Askese, verbinde die Renaissance das ewig Göttliche mit dem ewig Menschlichen; das Göttliche wurde menschlich, das Menschliche göttlich. Während Brunellesco die Kuppel von Florenz bildete, schuf Bramante den modernen Palast des lebensfreudigen, harmonisch gebildeten Menschen. — Die aufgenommenen Formen der Alten vereint mit dem neuen Geist bringen, wie im Goethe'schen Faust, die Euphorionversöhnung der Antike mit dem Modernen. — Wie wir aber von dem berühmten Meister des Gedankens und der Rede, welcher sein Thema unvergleichlich sicher beherrscht, stets gewöhnt sind, immer wieder neue Gesichtspunkte in der Fülle des Gegebenen zu erhalten, so lenkte auch dieses Mal Herr Professor Hettner unsere Aufmerksamkeit auf ein bis jetzt noch weniger beachtetes Motiv künstlerischer Durchbildung. Hätte in der Auffassung der Madonna im Verhältniß zu dem Jesuskind während der Vorrenaissancezeit eine scheuvolle Getrenntheit vorgeherrscht, eine strenge Scheidung ernsten Sinnes, so beginne diese nun einer lyrischen Stimmung zu weichen, Mutter und Kind gestalteten sich zu einem harmonischen Drama. Schon 1423 habe Gentile da Fabriano auf dem Altarbilde, welches jetzt in der Akademie der schönen Künste zu Venedig aufgestellt sei, auf dem unteren Predellentheile fast zaghaft die Anbetung des Jesuskindes durch die Mutter dargestellt, während das große Hauptbild die Anbetung der heiligen drei Könige zeige. Fra Filippo sei es, welcher dieses neue künstlerische Motiv weiter durchbilde und Raffael von Urbino vollende die That in seinen unerreichten Madonnenbildern; an die Stelle der Mystik trete eine edle Natürlichkeit, weihevoll und fremd, scheu vor dem Unbegreiflichen bete die Mutter, die Heilsbringerin, das von ihr selbst geborene Jesuskind an. Dem Jesuskind wurde Johannes der Täufer, als Kind dem Kinde, beigesellt. Im Christkind, geheimnißvoll den Finger an dem Munde, zeige sich der fleischgewordene „Logos". Gleiche moderne Anschauungen lägen dem Abendmahle des Leonardo da Vinci, der cyklischen Komposition Michelangelo's in der Sixtinischen Kapelle zu Grunde, und wieder sei es Raffael, welcher in den Gemälden der stanza della segnatura zu Rom den Umschwung, den Bruch mit dem Mittelalter endgiltig zeige, indem er auf diesen Gemälden Religion, Philosophie, Staatskunst und die Künste an und für sich als gleichberechtigt nebeneinander stellte. Die Entwickelung sei nicht politisch, sie geschähe durch die Wissenschaft und die Künste, diese seien nicht Spiegelbilder, sondern die Träger des Lebens. In seinem eigensten Interesse pflege deshalb der Staat Wissenschaft und Kunst, und vor Allem in Sachsen wäre ihnen stets eine sichere Stätte durch kunstsinnige Fürsten bereitet worden. Auch König Albert vereinige mit dem unsterblichen Lorbeer des Feldherrn den Ruhm, ein wahrhafter Förderer und Schützer von Wissenschaft und Kunst zu sein, leuchtende Beweise dafür seien die Universität zu Leipzig, welche wir mit Stolz die erste Deutschlands zu nennen berechtigt seien und das Polytechnikum zu Dresden, welches gleichfalls zu der Hoffnung berechtige, in nicht zu langer Zeit dieselbe höchste Stellung unter ihren deutschen Schwestern einzunehmen. Herr Prof. Dr. Hettner schloß seinen eine Fülle von Anregungen bietenden Vortrag mit einem dreimaligen Hoch auf Se. Maj. den König, in welches die Versammlung begeistert einstimmte.

J. P. R. Kunstgeschichtliches aus Neapel. In Neapel ist im Monat April in eigens dafür ausgebauten Räumen der Akademie eine große Kunstausstellung eröffnet worden. In Verbindung damit wurde ein von Künstlern und Kunsthistorikern besuchter Kongreß abgehalten, welcher sich mit rühmlichem Eifer der vielberegten Frage nach der Bedeutung der unteritalienischen mittelalterlichen Kunst, insbesondere zur Zeit Friedrich's II. von Deutschland, angenommen hat. Der Inspektor des Nationalmuseums in Neapel, Demetrio Salazaro, hatte mit der in seinen „Studj sui monumenti della Italia meridionale dal 4. al 13. secolo" (Neapel 1871) ausgeführten Behauptung, vor Cimabue habe in den Provinzen Unteritaliens eine von Byzanz unabhängige Kunst den späteren Aufschwung in Toscana vorbereitet, wenig Anerkennung gefunden und seine graphischen Publikationen waren auch in Deutschland (Preußische Jahrbücher, Band XXXVI) als aufgefrischt und verschönert, mindestens bedenklich, beurtheilt worden, allerdings mit dem Eingeständniß der Unkenntniß der Originale! Wir fühlen uns berechtigt, auf Grund von Untersuchungen und Vergleichung an Ort und Stelle solche aus der Luft gegriffene Urtheile zurückzuweisen und freuen uns, daß Salazaro, welcher in dieser Sache das Licht der Oeffentlichkeit nicht zu scheuen braucht, die Gelegenheit benutzt hat, mit der modernen Kunstausstellung eine mittelalterlich-historische zu verbinden, bestehend vorwiegend aus Gypsabgüssen, den zahlreichen Chromolithographien seiner Publikation und den zur Kontrole derselben hergestellten Photographien. Salazaro hat vor dem Kongreß seine Theorie mit glänzendem Erfolg vertheidigt, und seinen Beweismitteln konnte keiner seiner Landsleute mit einer wohlfeilen Verdächtigung seiner Publikationen entgegentreten. Der Sachverhalt ist vielmehr der, daß die italienische Literatur allen Grund hat, auf Salazaro's Studj als auf eine Publikation von einer Genauigkeit und Vollendung ohne Gleichen, was die Reproduktion betrifft, stolz zu sein. Von dem in großem Umfange angelegten Unternehmen soll nächstens ein zweiter Band erscheinen, nachdem die italienische Regierung auf Beschluß der Kammern dem Werke ihre Unterstützung hat zu Theil werden lassen. Der Kongreß in Neapel hat seinen Beifall Salazaro dadurch zu verstehen gegeben, daß er für die Veröffentlichung seiner Rede gestimmt hat. Diese liegt bereits gedruckt vor (Sulla coltura artistica dell' Italia meridionale dal 4. al 13. secolo), ebenso eine Abhandlung von demselben Verfasser über die Fresken des Monastero di Donna Regina in Neapel aus dem dreizehnten Jahrhundert, welche denen der Incoronata an kunstgeschichtlicher Bedeutung ohne Frage nahe stehen, schon wegen ihres Umfanges und der guten Erhaltung, aber leider in der sonst so umfassend verbesserten neuen italienischen Ausgabe von Crowe & Cavalcaselle, Storia della pittura in Italia, noch

übergangen sind, obschon sich hier besonders in der Beurtheilung der Fresken von San Angelo in Formis eine Salazaro's Auffassung ziemlich nahe kommende Auffassung geltend macht. Die lateinische Handschrift über die Technik der Miniaturisten auf der Nationalbibliothek in Neapel, über welche wir früher eingehend berichteten (Zeitschrift X, 121), ist bei dieser Gelegenheit von Salazaro ebenfalls veröffentlicht worden, ausgestattet mit kritischen Anmerkungen sowie einer italienischen und französischen Uebersetzung (L'Arte della miniatura nel secolo XIV. Napoli, Detken & Rocholl. XXV und 78 S.)

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** In der Sitzung vom 1. Mai begrüßte Herr Schöne Namens der Gesellschaft den aus Griechenland zurückgekehrten Vorsitzenden Professor Curtius. Sodann gab Herr Curtius einen Bericht über die topographischen Arbeiten, welche er während des Winters, von dem Vermessungsinspektor Herrn Kaupert und dem Baumeister Herrn Pelz unterstützt, in Athen ausgeführt habe. Außer dem engeren Stadtgebiete, dessen Aufnahme noch einmal durchgesehen wurde, ist durch den Lieutenant Herrn von Alten das ganze Hafengebiet vom Phaleros bis zur Fähre von Salamis mit Einschluß des Aigaleosgebirges neu aufgenommen worden, eine Arbeit, welche jetzt schon mancherlei Ergebnisse für die attische Landeskunde geliefert hat. Der Redner wies darauf hin, wie bei der ununterbrochen und in stets sich steigerndem Maße fortschreitenden Zerstörung des antiken Bodens und seiner charakteristischen Formen die genaueste Aufnahme alles Vorhandenen eine dringende Pflicht sei. Er sprach dann über die Kunstsammlungen in Athen und über einzelne Gattungen antiker Denkmäler, die erst neuerdings bekannt geworden seien, so namentlich eine Gattung ausgezeichneter Terrakotten in Relief und freier Figur, welche aus Kleinasien stammte. Dann gab er einen Ueberblick über die wichtigen Resultate der Ausgrabungen am Südfuße der Burg, welche die archäologische Gesellschaft in Athen veranstaltet habe und jetzt rund um die Burg fortsetzen wolle. Er wies darauf hin, wie, abgesehen von den einzelnen Stätten des Alterthums, die man jetzt wieder vor Augen habe, die ganze Südseite der Burg mit ihren uralten Felsbearbeitungen und Treppenwegen jetzt erst in ihrem ursprünglichen Zustande zu Tage trete. Das werfe auch auf die Geschichte der Stadt Athen ein neues Licht. Er berührte einige der letzten epigraphischen Funde (ein von Alkibiades beantragtes Dekret in Betreff der Stadt Selybria, eine Geldbewilligung für die Giebelwerke des Parthenon?) und die Fülle merkwürdiger Reliefskulpturen, welche die Heilgötter in Verbindung mit anderen Gottheiten der Stadt zeigen und für den Kultus wie für die Geschichte der Plastik gleich wichtig sind. Ein ansehnlicher Theil derselben ist schon im Abgusse im Berliner Museum. Endlich berichtete er über seinen zweimaligen Aufenthalt in Olympia (Weihnachten 1876 und Ostern 1877) und den Eindruck, welchen die neu gefundenen Bildwerke auf ihn gemacht hätten. Namentlich suchte er den Kunstcharakter des Alkamenes, wie derselbe nun zum ersten Male in einer Fülle von Gruppen und in einer ganzen Reihe vorzüglich erhaltener Köpfe zu Tage trete, anschaulich zu machen und versuchte zugleich den Aufbau des Ostgiebels in den Hauptpunkten festzustellen. Um die Lücken auf beiden Seiten nach Möglichkeit auszufüllen, muß im Osten wie im Westen des Tempels noch weiter ausgegriffen werden. Und wo wieder in den oberen Schichthöhen begonnen werden muß, läßt sich noch nicht beurtheilen, wie weit noch vor Eintritt des Sommers eine wesentliche Vervollständigung der beiden Giebelgruppen erwartet werden kann. — Herr Grimm las über die Reception der Antike im 15. und 16. Jahrhundert mit besonderer Beziehung auf den Stich Dürer's, der große Satyr, welcher in Einzelheiten und in der ganzen Komposition auf italienische Vorbilder zurückgeführt wurde.

R. **Joh. Adam Klein's künstlerischer Nachlaß** wurde jüngst unter werkthätiger Beihilfe treuer Freunde des Verstorbenen auf Grund des Jahn'schen Werkes systematisch geordnet. Er umfaßt alle von Jahn aufgeführten Blätter mit Ausnahme von nur 16, sohin im Ganzen 350 Nummern aus der Zeit von 1805 bis 1862. Von zahlreichen Platten finden sich auch die instruktiven Aetzdrucke. Die Zahl der letzteren beläuft sich auf 45. Außerdem sind die Töchter Klein's (die einzigen Erbinnen des Künstlers) im Besitze einer namhaften Anzahl gut erhaltener Platten, während andere bereits an Kunstfreunde und Sammlungen abgelassen wurden. Darauf Reflektirenden dürfte diese Notiz nicht unwillkommen sein.

R. **Der Münchener Alterthumsverein** hat jüngst beschlossen, alljährlich Fachausstellungen, jedesmal aus einem anderen Gebiete des Kunstgewerbes, zu veranstalten. Den Anfang soll die Glasindustrie bilden. Die Ausstellungen hätten je ein kulturhistorisches Bild zu bieten und zwar mit besonderer Berücksichtigung der Gegenwart. Von den erübrigten Mitteln soll eine Mustersammlung von „lebenden" Produkten sowohl als von Modellen und Werkzeugen angekauft werden und nach Schluß der Ausstellung von einer Fabrik zur anderen gehen. Weiterhin soll ein tüchtig geschulter Arbeiter als Fachlehrer für das Technische mitgeschickt werden, während ein wissenschaftlich gebildeter Mann den Leuten durch Vorträge, Winke bei der Arbeit oder im Anschluß an fertige Gegenstände das richtige Formverständniß zu eröffnen sucht.

R. **Zinkgießerei in München.** Nach dem Vorgange namentlich Berlins findet dahier neben dem Erzgusse nun auch der Zinkguß umfassendere Anwendung für monumentale Plastik wozu die größere Wohlfeilheit der Herstellungskosten begreiflicher Weise nicht wenig beiträgt. So ist kürzlich aus der Anstalt von Jos. Braun dahier das von der Stadt Wasserburg am Inn gestiftete Kriegerdenkmal hervorgegangen. Der saubere Guß ward nach dem vom Bildhauer Haf aus Pfrandten im schwäbischen Oberland gearbeiteten Modell tadellos ausgeführt. Von demselben Künstler besitzen Landshut und Straubing ähnliche Denkmale. Das am 10. Juni d. J. zu enthüllende zeigt einen tödtlich verwundeten Krieger, dem im Augenblicke des Umsinkens eine kolossale Germania, mit Kaiserkrone und Eichenlaub geschmückt, den wohlverdienten Lorbeerkranz reicht. Ein Gedanke, der freilich nichts weniger als neu.

Düsseldorfer Radirklub. Unter diesem Namen hat sich in Düsseldorf ein Verein von Künstlern gebildet mit der Absicht, „die Kunst des Radirens zu pflegen und die Früchte der eigenen Thätigkeit nach Auswahl einer gewählten Jury in zwanglosen Heften zu publiciren." Zu den Mitgliedern zählen u. A. E. Bosch, H. Deiters, E. Dücker, Th. v. Eckenbrecher, E. Forberg, Grotjohann, C. Hoff, Chr. Kröner, L. Munthe, M. Volkhart, J. Willroider. Inaktive Mitglieder, zu deren Beitritt ein Circular des Vorstandes auffordert, erhalten für einen Jahresbeitrag von 30, resp. 20 oder 15 Mark je ein Heft mit 8—12 Blättern in Imperialfolio, dessen Abdrucksgattungen nach der Höhe des Beitrages abgestuft sind. Das erste Heft mit 12 Blättern ist bereits ausgegeben.

Zeitschriften.

Gazette des Beaux-Arts. Lief. 239.
Le reliquaire d'Orvieto, von B. de Jouy. (Mit Abbild.) — Les médaillons impériaux de coin romain, von F. Lenormant. (Mit Abbild.). — Un dessin du musée du Louvre, von E. Lechevallier-Chevignard. (Mit Abbild.) — Venise, von Ch. Yriarte. (Mit Abbild.) — Journal de voyage du cavalier Bernin en France, par M. de Chantelou, von L. Lalanne. (Mit Abbild.) — L'état civil des maîtres hollandais. Pieter de Hooch, von H. Havara. —

Journal des Beaux-Arts. No. 9.
Léopold Flameng: Le portrait de Rembrandt riant. — Tapisseries italiennes. — Joseph Pauwels, notice biographique. — Sur le tableau de Tiepolo de la Collection Hoare. — La Hollande par Storm van Gravesande. Vingt quatre planches. — Les sculpteurs belges au salon de Paris, von H. Jouin. — La collection Hugo Garthe.

The Academy. No. 263.
Pieter de Hoogh. — John Richardson Jackson, von R. E. Graves. — Art sales.

Gewerbehalle. Lief. 5.
Schränkchen; Armlehnen vom Chorgestühl in S. Agostino in Perugia; Weihwasserbecken im Dom zu Udine; Initialen aus Messbüchern der Klosterkirche S. Bernardino in Verona; vergoldete Kanne aus Silber in der Silberkammer in Dresden. — Moderne Entwürfe: Fussteppich; Handleuchter; römische Goldwaaren.

L'Art. No. 125.
Henry Monnier, von Ph. Burty. (Mit Abbild.) — Les portraits historiques de M. Gallait au sénat belge, von E. Fétis. (Mit Abbild.). — L'exposition de N. Diaz, von T. Chasrel. (Mit Abbild.).

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XII. Jahrgang.

Nr. 36.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

14. Juni

1877.

KUNST-CHRONIK

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Donnerstag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Zur Geschichte der flandrischen Teppichweberei.

Eine ebenso fruchtbare wie interessante Aufgabe für kunstwissenschaftliche Detailstudien ist die Geschichte der Tapetenfabrikation im Zeitalter der Renaissance. Wenn das Interesse für diesen Kunstzweig anfangs nur an den berühmten Arazzi nach den Kompositionen Raffael's haftete, so ist das Studium derselben jetzt mit Recht auf einer breiteren Basis angelegt worden, und die dabei gewonnenen Resultate verfehlen nicht, auch für die allgemeine Kunstgeschichte ihre Früchte zu tragen. Für eine Zeit, in welcher der Besitz solcher Tapeten mit historischen Darstellungen einen der hervorragendsten Luxusartikel bildete, ist sicher auch die Aufhellung ihrer Geschichte, insbesondere ihrer Ausbreitung von um so größerem Belang, als früher die spärlichen darüber verbreiteten Nachrichten jedes inneren Zusammenhanges ermangelten. In unrichtigem Verhältniß zu der den Handzeichnungen der Meister gewidmeten Aufmerksamkeit hat man bisher die in Tapeten ausgeführten Kompositionen nur zu wenig beachtet. Die Publikation zahlreicher einschlägiger Dokumente eröffnet uns jetzt erst den Weg zu diesem Studium, dessen erste überraschende Resultate sich einladend genug darstellen, das Versäumte nachzuholen. Es handelt sich hier nicht allein um Vervollständigung des Materials an historischen Kompositionen dieses oder jenes Meisters, sondern hier begegnen wir Thatsachen, welche auch für die so interessante Frage des Kontaktes niederländischer und italienischer Kunstrichtung von ungeahnter Bedeutung sind.

Ein italienischer Künstler, P. Gentili, in der päpstlichen Gobelinsfabrik in Rom thätig, hat neuerdings eine Anzahl Dokumente veröffentlicht, welche über die Geschichte der flandrischen Tapetenfabrikation in Italien einiges Licht verbreiten (Sulla manifattura degli arazzi, Roma 1874). Der elsässische Gelehrte Eug. Müntz ist diesen Studien weiter nachgegangen und hat für diesen Zweck eine Reihe italienischer Archive durchsucht, darunter das eben erst in Rom gegründete Staatsarchiv, in welches eine Serie von Rechnungsbüchern des päpstlichen Hofes aus dem fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert sich glücklicher Weise verloren haben. Müntz hat die Resultate seiner Forschungen in einer Reihe von Monographien niedergelegt (Revue critique d'histoire et de littérature, 1875; Bulletin de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie und Gazette des beaux-arts, 1876). Diese Publikationen sind mehr als eine bloße Ergänzung der Schrift Gentili's. Durch sie ist die Grundlage für eine umfassende Geschichte dieses Kunstzweiges geschaffen, und wir werden es dem elsässischen Gelehrten Dank wissen, wenn er dieselben in einer von ihm vorbereiteten umfassenden Darstellung mit der ihm eigenen Gründlichkeit zu selbständiger Geltung bringen wird. Nach Gentili wäre die erste Stadt Italiens, in welcher flandrische Teppichweber Ateliers errichteten, Ferrara gewesen (1464). Dagegen weist Müntz nach, daß dieser Ruhm Siena gebührt. Aus Milanesi's Documenti per la storia dell'arte senese (II, 180) erfahren wir, daß dort schon im Jahre 1438 „Renaldo di Gualtieri de la Magna Bassa, maestro di panni di Razo" bei den Rathsherren um eine „provisioncella" einkam. Sein Gesuch hatte Erfolg und wurde erneut. Ein zweiter Flamländer folgte, „Giachettus Benedicti

de Razzo" (Arras), und verpflichtete sich, seine Kunst gratis zu lehren (1442). Kurz darauf finden wir deren Landsmann, „Livinio Gigli de Burgis" (Brügge), in Florenz (Gaye, Carteggio I, 563), einen andern in Perugia. Nach Gentili wäre in Rom die Tapetenmanufaktur erst im Jahre 1702 heimisch geworden. Durch die Veröffentlichung einer Anzahl Dokumente aus dem fünfzehnten Jahrhundert überrascht uns Müntz mit der Thatsache, daß jene nordische Kunst am päpstlichen Hofe von Nicolaus V. bis zu Alexander VI. ununterbrochen gepflegt worden ist. Im Vatikan sollen sich heutigen Tages noch 500 flandrische Teppiche befinden. Daß solche aus dem fünfzehnten Jahrhunderte noch erhalten sind, davon konnte man sich bisher unschwer überzeugen, da deren mehrere beim Frohnleichnamsfest auf dem Petersplatze zur Schaustellung gelangten.

Nachdem flandrische Ateliers auch in Städten wie Correggio und Bologna errichtet worden waren, erheben sich im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts die Ateliers von Ferrara und Florenz zu hervorragender Bedeutung. Florenz betreffend ist durch Conti's schätzbare kleine Schrift, Ricerche storiche sull' arte degli arazzi in Firenze, die Entwickelung dieser Kunst aufgehellt worden. Wenn man dort Tapetenweber aus Flandern zur Leitung der Ateliers kommen ließ und kein Opfer scheute, um Florentiner darin zu selbständigen Meistern auszubilden, so sieht man sich doch nach Ablauf einer Generation von Neuem veranlaßt, an die Quelle zurückzukehren, um so zwei Jahrhunderte hindurch in dem nämlichen Kreise sich zu bewegen. Es kann darum nicht befremden, wenn die Kartons Raffael's nach Arras geschickt wurden, um dort ausgeführt zu werden, so bedeutend sonst auch die Namen italienischer Meister sind, deren Kompositionen in den nationalisirten Tapetenfabriken zur Ausführung gelangten. Als Ateliers von mehr untergeordneter Bedeutung nennt uns Müntz noch die von Genua, Mantua, Modena und Urbino. — Man sieht, daß diese Kunst in Italien, obschon an Tüchtigkeit das Vorbild der flandrischen nie erreichend, doch mehr als sonst irgendwo einer hohen Begünstigung und Förderung sich zu erfreuen hatte.

J. P. Richter.

Rubens und Rembrandt.

Studien von Eugène Fromentin.

III.

In Holland betritt Fromentin zunächst die Hauptstadt, die er geistreich als die „am wenigsten holländische und am meisten originelle Stadt Europa's" bezeichnet und in einem mit wahrhaft niederländischer Sauberkeit und echt französischem Esprit ausgeführten Feuilleton beschreibt. Diese Schilderung des Haag bereitet auf den lokalen Charakter der Kunstwerke vor, von denen der Autor zu sprechen sich anschickt und die einer Richtung entstammen, welche die „letzte der großen Schulen, vielleicht auch die originellste, sicherlich aber die am meisten lokale Schule" erzeugt hat. Die holländische Schule beginnt erst zu Anfang des 17. Jahrhunderts; für die frühere Zeit muß sie mit der flandrischen in einen Topf geworfen werden, da Lucas von Leyden, der einzige alte national-holländische Künstler, keine Schule gebildet hat. Stuerbout (Bouts von Harlem), Mostaert, Schoreel, Heemskerk gehen in der flandrischen Schule auf, ohne eine ausgeprägte nationale Physiognomie zu zeigen, und der italienische Einfluß macht sich zu ihrer Zeit und nach ihnen von Antwerpen bis Harlem geltend. Der größte Porträtmaler, den Holland außer Rembrandt und neben ihm besessen, war ganz entnationalisirt worden und hatte nicht einmal seinen vaterländischen Namen behalten; Antonio Moro war 1588 als „Hispaniarum regis pictor" und als „kosmopolitischer Künstler" gestorben, ohne in den Werken seines herrlichen Talentes Spuren seines Ursprunges verrathen zu haben. Die Künstler, welche in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Holland von Bedeutung waren, kann man ebenfalls nicht als national bezeichnen; Bloemaert arbeitete in der Art des Correggio, Cornelis von Haarlem lehnte sich an Michelangelo an, und selbst Mierevelt, obschon von italienischem Einflusse frei, zeigt keinen eigentlich nationalen Zug. Erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts gewinnen die holländischen Künstler, zumeist vom Porträt ausgehend, eine eigenartige Physiognomie; es tauchen Künstler wie Jan Ravesteyn, Lastman, Pinas, Poelenburg, van der Venne, Th. de Keyser, Honthorst und Esaias van de Velde auf, deren bloße Nennung genügt, um an ihre Bedeutung zu erinnern.

Das Jahr 1609, in welchem Holland seine politische und religiöse Unabhängigkeit erlangte, wurde für dessen Kunst entscheidend. Bekanntlich war Rubens*) in demselben Jahre in seine Heimat zurückgekehrt und hatte sofort die Führerschaft in der vaterländischen Kunst angetreten; was wäre geschehen, wenn Holland sich nicht frei gemacht hätte? Am Ende wäre vielleicht Rembrandt, der zur Zeit der Rückkehr des Antwerpener Meisters noch ein Säugling war, dessen Schüler ge-

*) Wir wollen bei dieser Gelegenheit bemerken, daß das von dem geehrten Herrn Referenten Sp. 461, Note *) erwähnte allegorische Bild aus der Sammlung des Herrn Ruppertshoven, gegenwärtig in Wien, nach unserer auf unlängst gewonnener Autopsie begründeten Ueberzeugung kein Original von Rubens ist, obwohl es von manchen Autoritäten, u. A. von Waagen, als solches anerkannt worden sein soll. Anm. d. Red.

worden; er hätte „für katholische Kathedralen gemalt, Paläste ausgeschmückt und von den Erzherzogen Pensionen erhalten.“ Durch den Vertrag von 1609 aber wurde Holland in politischer und geistiger Beziehung ein eigenartiger Boden, auf welchem Kulturprodukte ganz besonderer Gattung gediehen. Insbesondere für die Kunst wurde die Befreiung der Niederlande segensvoll; aller Orten: in Amsterdam, Dortrecht, Leyden, Delft, Utrecht, Rotterdam, Enckhuysen und Harlem werden Meister geboren, als wären sie auf einmal ausgesäet worden. Van Goyen (geb. 1596), Wynants (geb. 1600), A. Cuyp (geb. 1605) sind gleichsam Vorläufer der Bewegung; die Jahre 1607—1608 bringen Terburg, Brouwer*) und Rembrandt, das Jahr 1610 die beiden Both, Adrian van Ostade und Ferdinand Bol hervor; von 1613—1621 werden van der Helst, Gerard Dov, Metsu, Aart van der Neer, Wouverman, Weenix, Everdingen, Hobbema(?) und Pynaker geboren; Paul Potter ziert das Jahr 1625, Jan Steen das Jahr 1626, Jakob Ruysdael das Jahr 1630; Pieter de Hooch und Adrian van der Velde (1639) sind die letztgebornen der großen holländischen Meister. Das Jahr 1632, in welchem Rembrandt's „Anatomie“ entstand, ist gleichsam als Mittelpunkt der holländischen Kunstbewegung anzusehen; vor nicht ganz einem Vierteljahrhundert hatte sie mit der Unabhängigkeitserklärung Hollands begonnen, und nach kaum einem Vierteljahrhundert standen fast alle großen Meister der holländischen Schule in Blüthe, oder hatten wenigstens ihre künstlerische Laufbahn bereits angetreten.

Geht man dem Kunstprinzip dieser Meister auf den Grund, so läßt sich nicht verkennen, daß die holländische Kunst auf dem Porträt im weitesten Sinne des Wortes beruht. Das „bürgerliche, praktische, ganz und gar nicht schwärmerische, von antilateinischem Geiste erfüllte Volk, welches mit allen Traditionen gebrochen, einen bilderlosen Kultus eingeführt und ehrbare, sparsame Lebensgewohnheiten angenommen hatte“ konnte naturgemäß nur an Abbildern des Seienden, wirklich Bestehenden Gefallen finden; so hat die holländische Schule von ihrem Ursprunge bis zu ihrem Verfall eigentlich blos Porträts der Menschen und Dinge, der Städte und Dörfer, des Landes und Meeres, des häuslichen und öffentlichen Lebens geliefert. Seitdem die Malerei besteht, war für sie kein so großes und wirklich neues Gebiet eröffnet worden; die neue Kategorie des Genre, welche man zur Charakterisirung der holländischen Schule aufstellte, umfaßt im Grunde die Landschaft, das Thierstück, die Marine, das Interieur, das Stillleben, das Blumenstück nicht minder wie die „Konversationen“, die Darstellungen von Aufzügen, Festlichkeiten, Volksscenen und ähnliche Figurenbilder. Den Holländern war es blos darum zu thun, das Seiende getreu und gut nachzumalen; sie beschränkten sich auf die Gegenstände, welche sie umgaben und dachten gar nicht daran, ihre Phantasie in Unkosten zu versetzen. Daher fällt bei näherer Untersuchung der holländischen Schule sofort auf, daß ihre Bilder regelmäßig dessen entrathen, was man heutzutage einen Vorwurf (un sujet) nennt; nicht auf den Gegenstand der Darstellung, sondern auf diese selbst kam es den Holländern an. Während noch heutzutage in Frankreich jedes Bild, welches „keinen Titel und somit keinen eigentlichen Vorwurf“ besitzt, große Gefahr läuft, nicht ernsthaft genommen zu werden und das „dramatische, pathetische, romantische, historische und sentimentale Element eines Bildes zu dessen Erfolg fast ebenso viel beiträgt, wie das Talent des Malers“, sind die Katalogsbezeichnungen der holländischen Gemäldesammlungen „schrecklich unbestimmt und nichtssagend“. Niemandem, der es nicht weiß, würde je einfallen, daß unter der Benennung: „Das Geschenk des Jägers“ von Metsu oder: „Ein Stier“ von Potter wunderbare Meisterwerke der Malerei stecken können; der holländische Maler hat eben „keinen Grund, ein Bild zu machen, als den, überhaupt zu malen“. Als echter Romantiker schließt der Autor diese Betrachtung mit der folgenden, seinen Standpunkt völlig bezeichnenden Wendung: „Bei uns muß, wenn das Sujet sich verflüchtigt, dasselbe zum mindesten durch eine lebhafte Empfindung und faßbare Erregung des Malers ersetzt werden; selbst eine Landschaft muß in die Persönlichkeit des Künstlers getaucht erscheinen, wenn sie wirken soll, und ein Thier, das nicht eine eigene Idee hat, ist für uns gar nicht malbar. Wir in Frankreich haben eine starke Erfindungsgabe, aber geringe wahrhaft malerische Eigenschaften an den Tag gelegt; die Holländer haben nichts erfunden, aber wunderbar gut gemalt“.

Bevor Fromentin sich Rembrandt naht, stattet er den anderen berühmten Meistern Hollands längere Besuche ab. Zunächst erregt der „Stier“ von Potter im Haager Museum seine Bewunderung; dennoch unterzieht er dieses hochberühmte Bild einer scharfen und im Allgemeinen gerechten Kritik. Sehr treffend ist die Bemerkung, daß Potter's Talent als Maler sich aus seiner Begabung als Stecher entwickelt hat, und daß der Meister niemals, selbst nicht in seinen besten und spätesten Werken, aufhörte, den Pinsel zu handhaben wie einen Stichel, so daß „man aus dem pastosesten Farbenauftrag die feine Spitze, das scharfe Eingraben und den schneidigen Zug des Stechers herausfühlt“. Was er über van der Neer, Metsu, Terburg, Pieter de Hooch und einige andere Meister bemerkt, hat für uns geringeres Interesse, als für die Franzosen, die wenig reisen und ihre Kenntniß der holländischen Schule

*) Die von Fromentin angegebenen Geburtsjahre sind zum Theil durch neuere Forschungen berichtigt.

meistens aus dem Louvre schöpfen, so daß Frans Hals, welcher in dieser, an Holländern sonst sehr reichen Sammlung blos durch das den Meister nicht sonderlich charakterisirende Bildniß des Cartesius vertreten ist, erst vor wenigen Jahren durch die Reise einiger Schriftsteller nach Haarlem für Frankreich gleichsam entdeckt wurde. Lesenswerth sind jedoch die Kapitel über Cuyp und Ruysdael, welch' letzteren er als die interessanteste Erscheinung der holländischen Schule nach Rembrandt bezeichnet, und von dem er sagt, daß er sein Vaterland am vornehmsten vertrete, da seine Werke „die Breite, die etwas traurige Ruhe und den Reiz der eintönigen Stille" besitzen, wodurch sich Holland auszeichnet.

Besondere Beachtung verdient die eingeschaltete Abhandlung unseres Autors über die Frage, welchen Einfluß die Holländer auf die vor etwa einem halben Jahrhundert aufgetauchte romantische Schule in Frankreich geübt haben. Zwei Jahrhunderte hindurch hat Frankreich blos einen Landschafter besessen: Claude Lorrain. Obwohl „in hohem Grade Römer, war er zugleich in hohem Grade Franzose, und obschon sehr poetisch begabt, besaß er doch jenen klaren Menschenverstand, dem die Franzosen es zu danken haben, daß man lange Zeit ihre Begabung für die Poesie in Zweifel setzte". Allein trotz aller Bewunderung wurde er nicht nachgeahmt; das achtzehnte Jahrhundert hat in Frankreich keinen eigentlichen Landschafter aufzuweisen. Die Schule von David bezeigte der Landschaft sogar eine Art von Verachtung, und erst in den Jahren 1825—1830, nachdem der Kampf der Romantiker auf dem literarischen Gebiete entbrannt war, begründeten einige Jünglinge, unter denen sich halbe Kinder befanden, die moderne französische Landschaftsmalerei; es waren dies Rousseau, Corot, Dupré, Flers und Cabat, von denen die drei Erstgenannten unstreitig die bedeutendsten und bekanntesten geworden sind. Wo diese „an den Quais der Seine gebornen, auf den Boulevards erzogenen und auf kaum festzustellende Weise in die Kunst eingeführten Pariser Kinder" ihre Auffassung und Darstellung der Natur hergeholt haben mögen, bleibt ein Räthsel; soviel steht fest, daß mit ihrem Erscheinen in der französischen Kunst plötzlich „wahrhafte, naive Landschaften und holländische Formeln" auftauchen. Bei den alten Holländern hatten die jungen Pariser sehen, empfinden und malen*) gelernt; indem man die Werke der letztern bewunderte, übersah man, daß, von dem Glorienschein der landschaftlichen Romantiker verhüllt, eigentlich Ruysdael seinen Einzug in Frankreich hielt. Man erfuhr zuerst und gleichzeitig, daß es in Frankreich Landschaften gebe und in Paris alte Bilder, von denen man lernen könne, sie zu malen. Die junge französische Landschaftsmalerei ging, mit Ruysdael, von echt holländischen Gegenständen: Mühlen und Wasserwehren, Auen und Gebüschen aus; allein in kaum einem Menschenalter machte sie ungeheure Fortschritte und gelangte zu völlig neuen Resultaten. Corot hat eine ausschließlich französische Landschaft geschaffen, Rousseau eine weit umfassendere Kunst der Zukunft vorgebildet, und nebenher haben die Franzosen eine Art kosmopolitischer Landschaftsschule begründet, indem viele treffliche Talente auf der Jagd nach neuen Stoffen die fernsten Gegenden mit Vorliebe aufsuchten. So reich und mannigfaltig aber die französische Landschaftsmalerei seit 1830 sich entwickelt hat, so sehr sie sich von der holländischen, ihrem Ausgangspunkte, entfernt zu haben scheint: der tiefer blickende Forscher wird immer noch den „Bindestrich, welcher die französischen Landschafter mit ihren holländischen Vorgängern in Beziehung setzt" leicht verfolgen und kaum jemals übersehen können. **Oskar Berggruen.**

*) Vgl. bezüglich Rousseau's dessen Biographie in den „Mittheilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" (Nr. 2 und 3 vom 15. März 1877, Sp. 41).

C. T. Newton's zweiter Bericht über die olympischen Entdeckungen.

(Schluß.)

Newton berichtet dann kurz über einige neue Bruchstücke des Ostgiebels und über die Vermuthungen, welche hinsichtlich der Zugehörigkeit einiger früher gefundenen Statuenfragmente zum Giebel aufgestellt sind. Die Reste der Pferde von den beiden Viergespannen erscheinen ihm etwas zahm und in der Ausführung vernachlässigt; die Pferde seien nicht in lebhafter Bewegung, sondern in ruhigem Stillstand dargestellt gewesen, wie dies bei dem vorbereitenden Charakter der ganzen Handlung sich habe erwarten lassen. Dann fährt er fort:

„Nach einer Vergleichung der Ueberbleibsel beider Giebelkompositionen erhebt sich von selbst die Frage, ob die stilistischen Verschiedenheiten dieser Skulpturen bestimmt genug ausgeprägt sind, um uns eine entschiedene Ansicht über den relativen Werth der beiden Bildhauer, von denen sie herrühren, zu ermöglichen. Sollen wir die Palme dem Päonios zuertheilen, welcher, wenn wir die Inschrift auf der Basis seiner Nike richtig deuten, bei der Wettbewerbung um die plastische Ausschmückung der Giebelfelder Sieger blieb*); oder dem Alkamenes, von welchem Pausanias scharf hervorhebt, daß er in der höchsten Eigenschaft eines Bildhauers, der σοφία, Phidias am nächsten stehe? Auf solche Fragen möchte ich antworten, daß der Verlust der Köpfe bei den Figuren des Ostgiebels und die Thatsache, daß es sich dort meistens um vereinzelte Torsi handelt, der Komposition

*) Diese Deutung des Ausdruckes τἀκρωτήρια der Inschrift ist keineswegs sicher; vergl. Archäologische Zeitung 1876, S. 169 ff.

des Päonios im Lichte stehen bei einem Vergleiche mit der des Alkamenes; denn hier sind die Gestalten meistens zu Gruppen vereinigt, deren Motiv wegen der Heftigkeit der dargestellten Handlung leichter zu entziffern ist, und überdies hat sich eine Anzahl Köpfe erhalten.

„Aber selbst wenn ich dies zu Gunsten der Komposition des Päonios in Anschlag bringe, halte ich doch die Skulpturen des Westgiebels für weitaus die schöneren unter den beiden, sowohl der Erfindung als auch der Ausführung nach. Freilich leiden die Gewänder meistentheils an derselben schweren und plumpen Behandlung, welche einen so empfindlichen Mangel der Skulpturen aus dem Ostgiebel bilden; aber diese Unvollkommenheit wird durch die meisterhafte Ausführung der nackten Theile, namentlich an den Köpfen, aufgewogen. Die allgemeine Uebereinstimmung in der Gewandbehandlung bei beiden Giebelfeldern macht es wahrscheinlich, daß sowohl Alkamenes als auch Päonios die Ausführung ihrer Entwürfe bei Nebenfiguren und Einzelheiten den elischen Künstlern überließen, daß dagegen bei den Köpfen und nackten Theilen der Meister selbst die letzte Hand anlegte. Sodann dürfen wir nicht vergessen, daß wir diese Fragmente unter sehr ungünstigen Verhältnissen vor uns sehen. Sie sind bestimmt, in einer gewissen Höhe auf das Auge zu wirken, und die Farbe muß wesentlich zu ihrer Deutlichkeit beigetragen haben. In der gewöhnlichen Augenhöhe betrachtet, entfalten sie nicht den Reiz und den Zauber der Giebelskulpturen vom Parthenon, bei denen die Großartigkeit der Gesammtwirkung durch die überall in der Ausführung zu Tage tretende vollkommene Herrschaft über den Stoff noch gesteigert wird. Aber wäre es nicht möglich, daß Alkamenes' Skulpturen an der Stelle, für welche sie bestimmt waren, vielleicht noch wirksamer und klarer waren als die Parthenonskulpturen unter den gleichen Bedingungen? Es würde sehr belehrend sein, einmal Abgüsse beider Skulpturreihen in ihrer ursprünglichen Höhe in Giebelfeldern aufzustellen; doch würde der Versuch schwerlich ein bestimmtes Resultat ergeben ohne eine Ergänzung der Farben, welche sich einst mit dem Chiaroscuro unter dem griechischen Himmel vereinten, und ohne die feinen Kontraste und Gegensätze in der Gruppirung, welche in der Originalkomposition die verschiedenen Gruppen und Gestalten zu einem harmonischen Ganzen verbanden."

Auf eine Beschreibung der hinlänglich bekannten Atlasmetope folgt eine Notiz über das später gefundene Bruchstück einer andern Metope von der östlichen Vorhalle: „Athena stehend, die linke Hand auf ihren aufrecht stehenden Schild gelegt. Ihr Haupt ist rechtshin gewendet, gleichsam um Herakles Muth einzuflößen. Sie trägt einen Helm mit Busch, aber keine Aegis. Die Figur ist wegen der strengen, architektonischen Schönheit ihrer Linien bemerkenswerth. Der Rest der Metope, zu der sie gehörte, hat sich noch nicht gefunden." Ferner bemerkt Newton, daß die Stelle der von Mummius geweihten goldenen Schilde „zwischen den Triglyphen" noch deutlich an den Umrissen zu erkennen sei*).

Weitere Bemerkungen beziehen sich auf einige Inschriften, besonders die der Basis des von den Eretriern gewidmeten, von Philesios gefertigten ehernen Stieres, dessen vier Fußspuren noch auf der Basis sichtbar seien, von welchem selbst aber nur ein (sehr schönes) Ohr und ein Horn sich gefunden hätten. Endlich schließt Newton mit einer Würdigung des ganzen Unternehmens und seiner Leiter, welche in dem Munde des fremden Gelehrten und in ähnlichen Arbeiten rühmlichst erprobten Forschers doppelt gewichtig ist:

„Der Dienst, welchen die deutsche Nation Europa durch dies Unternehmen leistet, wird schwerlich gehörig gewürdigt werden, ehe einmal die Ergebnisse ihrer uneigennützigen und unermüdlichen Bemühungen sorgfältiger studirt sein werden. Jeder Tag Arbeit in der Altis bringt irgend eine neue Thatsache für die Archäologie der Zukunft an's Licht. Die Kosten der Ausgrabungen sind groß, namentlich in dieser Jahreszeit, wo der Tagelohn in Griechenland sehr hoch ist, allein das Volk, welches dieses edle Werk zum Besten der ganzen gebildeten Welt unternommen hat, wird vor den Kosten nicht zurückscheuen. Die Ueberwachung so umfassender Arbeiten verlangt unausgesetzte Anstrengung, unermüdliche Wachsamkeit und reife Erfahrung; das olympische Klima ist im Sommer tödtlich und zu jeder Jahreszeit angreifend für diejenigen, welche dort wohnen müssen. Aber Deutschland hat ein Geschlecht von Gelehrten, deren vorgängige Erziehung ihnen gerade die für Olympia erforderlichen Eigenschaften gewährt, welche hartnäckige Beharrlichkeit mit unauslöschlicher Begeisterung vereinigen, deren Gelehrsamkeit immer zur Stelle ist, um die durch die Ausgrabungen zu Tage geförderten neuen Erscheinungen zu beleuchten und zu erklären, und deren scharfe Beobachtung oftmals aus einer verwirrten Masse von Einzelheiten, welche dem ungeübten Auge gleichgiltig und unbedeutend erscheinen, den Faden zu werthvollen Entdeckungen herausfindet. Ich hatte bei diesem zweiten Besuch in Olympia das besondere Glück, Professor Curtius zum Führer durch die Ausgrabungen zu haben, und ebenso genoß ich den Vortheil vieler werthvollen Belehrung von Seiten der Herren Weil und Stein-

*) Between the triglyphs. Danach würde man an die Metopen der Außenseite, welche bekanntlich keine Reliefs enthielten, denken, jedoch läßt sich die von Pausanias überlieferte ungrade Zahl 21 schwer mit der graden Zahl der Metopen, zwölf an der Vorderseite, vereinigen. Die gewöhnliche Annahme sucht die Schilde auf dem Epistyl (τῆς ὑπὲρ τῶν κιόνων περιθεούσης ζώνης κατὰ τὸ ἐκτός); sollte below statt between zu lesen sein?

brecht, unter deren Leitung während der zeitweiligen Abwesenheit des Dr. Hirschfeld die Arbeiten vor sich gingen. Diesen Herren sowie Herrn Demetriádes, dem griechischen Regierungskommissar, gebührt der Ausdruck meines Dankes für die liebenswürdige Höflichkeit und Aufmerksamkeit, welche meinen zweiten Besuch verschönte."

Mittlerweile hat der deutsche Reichstag in richtiger Würdigung der Wichtigkeit dieser olympischen Ausgrabungen eine neue Jahresrate der Kosten bewilligt. Newton's Bericht giebt uns die erwünschte Bestätigung, daß die Ergebnisse der zweiten Campagne hinter denen der ersten nicht zurückstehen, sondern im Gegentheil sie an Kunstwerth — etwa von der Nike abgesehen*) — übertreffen. Die Wissenschaft ist sich über die ganz hervorragende Bedeutung dieser Funde, welche uns völlig neue Blicke in die Vielseitigkeit und in die Art des Kunstbetriebes während der Glanzzeit griechischer Plastik eröffnete, nie im Zweifel gewesen. Das große Publikum fühlt sich durch das Ueberraschende der mit so großer Reklame in alle Welt hinausposaunten mykenischen Funde, bei denen die Schattenbilder geliebter homerischer Helden aus der Grube auftauchen, mehr gefesselt. Ohne Schliemann's von so uneigennützigem Enthusiasmus eingegebenen Unternehmungen irgend zu nahe treten zu wollen — denn wer möchte ihren hohen Werth für die Ermittelung der ältesten Kultur- und Kunstbeziehungen zwischen dem Orient und Griechenland leugnen? — kann doch kein Zweifel darüber bestehen, daß die in bescheidener Stille geförderten Arbeiten im Thale des Alpheios, bei denen jeder Fund ein Unicum ist und ein neues Blatt in der Geschichte der vornehmsten Kunstblüthe der Welt füllt, von weit höherem bleibenden Interesse sind, als jene Mengen Goldes, unter denen nur wenige Stücke einen Einzelwerth beanspruchen können, während die Mehrzahl nur im Ganzen als weiterer Beleg einer uns auch sonst schon ziemlich bekannten Kunststufe in Betracht kommen. Man hört wohl klagen, daß die meisten der olympischen Skulpturen nicht schöner seien. Das Bedauern ist nicht ganz ungerechtfertigt. Aber was würden dieselben Leute wohl sagen, wenn sie die mykenischen Alterthümer erblickten? A. M.

*) Diese Bemerkungen sind vor der Auffindung des Heratempels mit der Gruppe des Praxiteles niedergeschrieben. A. d. Red.

Kunstgeschichtliches.

Die Ausgrabungen in Olympia. Telegramme und ausführlichere Berichte melden neue wichtige Entdeckungen. Das Heräon, ein dorischer Tempel mit umlaufender Säulenhalle, ist mit seinem Stufenbau zum Vorschein gekommen. Einige Säulentrommeln mit 20 Furchen, sowie Stücke der Cellamauer stehen noch zwei bis drei Meter hoch an Ort und Stelle; die Kapitäle zeigen alterthümliche Formen, die Breite beträgt an der untersten Stufe 19,95 Meter. Wie dieses Maß mit der lückenhaften Stelle des Pausanias (V, 16, 1) in Einklang zu bringen ist, steht noch dahin; die Identität des Gebäudes wird aber durch den Fund einer Statue aus parischem Marmor erwiesen, welche Pausanias im Heräon erwähnt. Es ist ein jugendlicher Hermes mit dem kleinen Dionysos auf dem linken Arm, das Werk des **Praxiteles**. Die Statue wurde in der Cella dicht neben der im vorigen Bericht erwähnten weiblichen römischen Gewandstatue auf dem Gesichte liegend gefunden, wie sie gefallen war. Es fehlen noch der rechte Arm und die Beine unterhalb der Kniee des Hermes, sowie der Oberkörper des Kindes. Dagegen ist der Kopf ungebrochen vorgefunden. Hermes, lässig stehend, stützt sich mit dem linken Ellenbogen auf einen Baumstamm, den der abgelegte Mantel bedeckt; die erhobene Rechte scheint eine Traube gehalten zu haben. Die Höhe der Figur beträgt jetzt 1,80 Meter. Die Komposition erinnert lebhaft an die Gruppe von Eirene und Plutos in der Glyptothek zu München. Ein Theil des in großartigen Falten herabhängenden Gewandes ist aus einem besonderen Marmorstücke angesetzt, die Oberfläche im Ganzen tadellos erhalten. Nebensachen wie Haar und Rückseite sind vernachlässigt. Rothe Farbe zeigt sich an den Lippen und im Haare. — In Folge dieses wichtigen Fundes geschah Alles, um den Tempel der Hera noch vor Abschluß dieser Arbeitsperiode freizulegen. — Außerdem sind bei dem Vorgehen gegen Osten noch einige kleinere Fragmente von der Gruppe des Ostgiebels gefunden; namentlich ein in Gewand gehüllter linker Fuß, ein Arm und ein wichtiges Stück vom Gesicht des Pelops (Stirnbein und Augen). In derselben Gegend fand sich der lang gesuchte oberste Block des Postaments der Nike mit dem zierlichen Kranzgesims und der vertieften Standspur für den Felsen. — Endlich haben die Ausgrabungen an der byzantinischen Kirche die 4,50 Meter breite Eingangsschwelle des antiken Gebäudes (Hippodamion?) an der Ostseite freigelegt. — Von Inschriften ist eine auf Philetairos, den Sohn Attalos I., bezügliche Basis gefunden, welche ein von den Athenern ihm gesetztes Standbild trug. — Wir fügen diesem, dem „Reichs-Anzeiger" entlehnten Bericht noch einige Notizen bei, welche wir direkten Mittheilungen aus Olympia verdanken. Das Heräon zeigt hiernach die ganz ungewöhnlichen Grundrißverhältnisse von 6 Säulen an den Schmalseiten zu 16 Säulen in der Länge. Von den zahlreichen, großentheils hoch alterthümlichen Bildwerken, welche Pausanias im Innern des Tempels erwähnt, hat sich außer der oben bereits genannten römischen Gewandstatue und dem Hermes nichts mehr vorgefunden. Die Cella sieht ganz leer geräumt aus. Nur die Spuren am Boden lassen erkennen, wo (links und rechts in dichten Reihen) die Statuen gestanden haben. — Ob wir übrigens in dem Hermes wirklich eine Arbeit von der Hand des Praxiteles besitzen, erscheint nach den Berichten unseres Gewährsmannes als zweifelhaft. Die Ausführung soll nicht in allen Theilen den Stempel der höchsten Meisterschaft an sich tragen, wie man es bei einem Werke von solcher Autorschaft erwarten durfte. Das Antlitz soll allerdings sehr schön, das Haar dagegen mehr als „vernachlässigt" sein und die Gewandung ebenfalls einzelne wenig befriedigende Partien darbieten. Auch der Umstand, daß das Bildwerk aus mehreren Stücken in nicht sehr sorgfältiger Weise zusammengeflickt ist, giebt zu denken. Vielleicht haben wir also den Ausdruck des Pausanias „Werk des Praxiteles" (τέχνη δὲ ἐστι Πραξιτέλους) in diesem Falle nicht wörtlich zu nehmen. Schreibt doch der Perieget auffallend viele Statuen und Gruppen dem großen attischen Meister zu!

Kunsthandel.

R. Christof Preisel in München hat kürzlich seinen Stich nach Fr. Defregger's „Ball auf der Alm" vollendet, und die v. Montmorillon'sche Kunsthandlung (Jos. Maillinger), für welche derselbe ausgeführt ward, ist eben mit der Versendung des trefflich gelungenen Blattes beschäftigt.

Sammlungen und Ausstellungen.

O. A. **Düsseldorf.** Oehmichen, der durch sein Bild aus der letzten Kriegszeit vortheilhaft bekannt ist, dem es aber nicht gelungen war, sich auf derselben Höhe zu halten, hat jetzt wieder einen neuen Aufschwung genommen. Wir sehen auf der permanenten Ausstellung von Bismeyer &

Krauß ein großes, figurenreiches Gemälde von seiner Hand, verständlich im Gedanken, innig in der Empfindung, gewissenhaft in der Durchführung und gut in der Farbenwirkung. Der ergreifende Gegensatz, in welchem ein zartes, nach Innen zurückgedrängtes Gefühl mit der lauten, egoistischen Art der Alltagsmenschen steht, ist das Hauptmotiv des Bildes und verleiht ihm seinen Werth. Erhebend ist es, den Mann im harten Kampfe mit der Wirklichkeit all' seine Kräfte entfalten zu sehen, rührend, das Weib zu beobachten, wie es sich in wehmüthiger Resignation der Nothwendigkeit unterwirft und die Klage im zarten Busen verschließt. Solch' einen stillen Schmerz und solch' edle Ergebung hat uns der Künstler hier vorgeführt. Das Gemälde hat den Titel: „Der Zahltag" und zeigt uns eine alte geräumige Gerichtsstube, wo die Steuern in Empfang genommen werden. Jeder bringt sein Scherflein, der Eine viel, der Andere wenig, dem Einen geht es schwer, dem Andern leicht aus der Hand, nur die Beamten verharren natürlich in geschäftsmäßiger Gleichgiltigkeit. Am schwersten ist die Abgabe aber ohne Zweifel der jungen Wittwe geworden, welche ein Kindchen auf dem Arme trägt, indeß das andere größere sich etwas betreten an ihre Kniee schmiegt. Der bittere Augenblick ist vorüber, und schon greift sie nach ihrem Körbchen, um sich auf den Heimweg zu begeben. Wir sehen es ihr an, daß sie dort wenig Brod, aber viele Entbehrungen, Mühen und trübe Erinnerungen finden wird. Das Mitleid, welches man ihr zollt, und gerne zollt, da die Armuth hier in so verschämter, rührender Gestalt erscheint, spiegelt sich auch im Gesicht der behäbigen Alten wieder, die eben zur Zahlung gekommen ist, die Andern erscheinen mehr oder weniger theilnahmlos und mit sich selbst beschäftigt, einige Figuren sind von geringer Bedeutung und schwächen den Totaleindruck des Bildes. Geradezu störend aber wirkt die plumpe Holzbank, welche die Komposition theilt. — Kröner zeigt uns nach seinen kämpfenden Hirschen, deren wir in diesem Blatte gedachten, jetzt die entgegengesetzte Seite des Thierlebens, ein friedliches Nebeneinandergrasen verschiedener Heerden mit ihren Führern. Der Herbst ist in's Land gekommen, spärlicher wird das Laub, fahler Gestrüpp und Halme, bleicher die Beleuchtung. Ruhiger ebbt nun auch das Blut, und die Kampflust hat dem harmlosen Genuß an der Weide, an dem freien Umherstreifen auf der bewachsenen Hochebene, Platz gemacht. Schon neigt sich der Tag und bald werden die schönen Thiere sich ein Versteck zum Ruhen aussuchen. Wenn dies Bild, welches sich auf der permanenten Ausstellung des Herrn Schulte befindet, auch von geringerem dramatischen Interesse, als das oben erwähnte ist, so steht es ihm doch gleich an Naturwahrheit und feiner Durchführung. — Ebenso gewissenhafter Vollendung, aber nicht so frischer, freier Behandlung, so kräftiger Auffassung darf sich die letzte Landschaft von Ebel rühmen. Der Gegenstand ist nicht so interessant, oder vielmehr nicht interessant genug behandelt, um die Größe des Bildes zu rechtfertigen. Wir blicken durch ein schönes Laubgewölbe von Buchen, unter dem im vertieften Bett ein Bach dahinfließt, auf eine kleine Wiese hinaus. Im Einzelnen betrachtet ist Alles wahr und treu, aber die Stimmung, welche uns eine solche Umgebung einzuflößen pflegt, weckt dies Bild nicht in uns. Der treffliche Künstler, dem wir so herrliche, echt deutsche Waldlandschaften verdanken, betrachtet zuweilen die Natur mit allzu nüchternen Augen! — Oswald Achenbach, von welchem wir in derselben Ausstellung die Villa Torlonia bei Frascati sehen, wird stets von diesem Vorwurf frei bleiben, dafür aber demjenigen, die Zeichnung zu vernachlässigen und die Farbeneffekte bis in's Unnatürliche zu übertreiben, unterliegen. Die Anordnung ist auch hier wieder großartig, die Fülle der südlichen Vegetation im Ganzen gut ausgesprochen, aber die einzelnen Bäume sind fast formlos, wulstartig, die Kaskaden erscheinen wie große Wasserblasen. Auch die Staffage bietet wenig Anziehendes, und man fühlt es durch, daß dieselbe nur dazu dient, um durch den Ton verschiedener Kleidungsstücke einen pikanten Effekt hervorzubringen. — Auch Andreas Achenbach, welcher eine Marine von mittlerer Größe in demselben Salon ausgestellt hat, führte seine letzten Werke nicht so fein aus, wie wir es bisher an ihm gewöhnt waren. Dies Versenken in alle Details, welches allein bei so tiefer Durchführung möglich ist und gerade bei seinen Bildern den Hauptgenuß ausmachte, läßt man sich gar zu ungern entgehen und wird nicht ganz durch den stets frappanten Totaleindruck entschädigt. Dieser ist auch hier wieder prachtvoll. Die See scheint fast zu Schaum aufgelöst, und dieser überfluthet die Boote im Vordergrunde und verdeckt mit den Dunstmassen des Himmels vereint theilweise das weiter zurückliegende große Schiff. Sturm und Sonne kämpfen um die Herrschaft, und wenn uns nicht Alles trügt, wird diese, welche schon eine Fülle silbernen Lichtes durch die Nebel herabgießt, Siegerin bleiben.

O. A. Düsseldorf. Mehrere Porträts von Schäfer bildeten in der letzten Zeit einen Schmuck der permanenten Ausstellung des Herrn Schulte. Von sprechender Aehnlichkeit und Naturwahrheit ist das Bildniß einer hochgestellten Persönlichkeit, des Fürsten Karl Anton von Hohenzollern-Siegmaringen. Der Kopf ist höchst energisch durchgeführt, die Haltung frisch und kräftig; die festen Züge des Gesichtes werden durch ein liebenswürdiges Wohlwollen gemildert. Bei so vielen Vorzügen tritt die nicht ganz richtige Stellung der Augen zu einander als ein Mangel hervor. Das weibliche Bildniß, eine junge Frau, ist nicht minder lebensfrisch in der Auffassung, von plastischer Rundung und gediegener Durchführung. — Eine ähnliche Wirkung, wie die Gemälde der alten holländischen Schule, die oft von Frohsinn und Uebermuth strotzen, übt das große Bild von A. Achenbach, „Der Fischmarkt in Ostende", aus. Ein inniges Behagen ergreift uns beim Anschauen dieses muntern Getümmels. Das Leben erscheint uns plötzlich ein ergötzliches Spiel, wo wir tausend komische Figuren, tausend charakteristische Scenen zu beobachten haben. Daß wir einmal Langeweile auf dieser bunten Erde empfinden konnten, begreifen wir nicht mehr; der ruhelose, immerdar durcheinander wimmelnde Ameisenhaufen, die Menschheit, dünkt uns eine unerschöpfliche Quelle des Vergnügens, ein Gegenstand interessantester Beobachtungen. Wir müssen uns erst an all' den drolligen Fischweibern, den Verkäufern und Käufern mit ihren Karren und Körben und Fischvorräthen satt gesehen haben, ehe wir zur Bewunderung des architektonischen und landschaftlichen Theiles des umfangreichen Gemäldes übergehen. Alles läßt sich so zu sagen mit Händen greifen. Solche Naturwahrheit sind wir bei A. Achenbach gewohnt, nicht immer aber gelingt es ihm, seinen Bildern so viel geistiges Leben einzuflößen, als diesem Meisterwerk. „Die Gärten des Vatikans", ein ebenfalls bei H. Schulte ausgestelltes Gemälde von O. Achenbach, verdient um so mehr Anerkennung, als es einfacher in der Komposition und Farbe ist, als die Arbeiten seiner letzten Jahre. Ohne die poetische Richtung O. Achenbach's unterschätzen zu wollen, welche ein sehr glückliches Gegengewicht zu der allzu nüchternen vieler unserer Landschafter bildet, können wir uns doch mit der Ueberfülle einzelner Motive in einem Bilde, mit den koloristischen Wagestücken seines Pinsels nicht einverstanden erklären. Durch die größere Ruhe und Einfachheit haben seine „Gärten des Vatikans" nichts an Wirkung eingebüßt, wohl aber an Harmonie gewonnen. Die Kuppel von St. Peter und die oberen Stockwerke des päpstlichen Palastes, auf welchen sich das Licht des scheidenden Tages koncentrirt, kommen in ihrer ganzen architektonischen Schönheit zur Anschauung. Zu den Füßen des Prachtbaues dehnen sich die Gärten mit den Terrassen und dunklen Taxushecken aus, in denen hohe geistliche Würdenträger umherwandeln. Der zarte Abendduft, welcher den Mittelgrund überzieht, und die Schatten, welche über dem breiten Wege im Vordergrunde lagern, lassen die mächtige Kuppel um so imposanter hervortreten.

R. Die berühmte Schack'sche Gemäldesammlung in München ist kürzlich wieder durch einige namhafte Werke bereichert worden, und zwar durch ein männliches Bildniß von Lenbach, „Alarich's Bestattung im Flußbett des Busento" von Beckerath, eine „Abendlandschaft" von Sidorowitz, „Die Geburt Karl's des Großen in der Karlsmühle", Triptychon von Leopold Bode und ein „Venetianisches Gastmahl" von A. Wolf. Dazu kamen Kopien nach Giorgione's Altarbild: Madonna zwischen den heiligen Liberale und Franziscus (in Castelfranco) von A. Wolf und das demselben Meister zugeschriebene „Konzert" (im Louvre) von E. v. Liphart, sowie eine von dem letztgenannten Künstler gemalte Kopie nach Tizian's „Marquis d'Avalos" im Louvre. Die Schack'sche Sammlung enthält nunmehr in der langen östlichen Galerie des Erdgeschosses Gemälde neuerer Künstler,

im Eckſaal Kopien von Werken alter venetianiſcher Meiſter, in der weſtlichen Galerie Bilder von Führich und Kartons und im zweiten Eckſaal Kopien nach den Fresken Michelangelo's in der Sixtina. Die Räume des oberen Stockwerks enthalten im nördlichen Eckpavillon die Kopien nach Tizian und Velazquez von Lenbach, in der langen Galerie Bilder neuerer Meiſter und im ſüdlichen Eckpavillon Werke von Genelli, Preller und Steinle.

R. **Gypsſammlung in München.** Profeſſor Dr. Brunn war die Aufgabe geſtellt, Abgüſſe der berühmteſten Antiken zu beſchaffen und in den Räumen der vormaligen Kunſtgewerbeſchule unter den nördlichen Arkaden des Münchener Hofgartens zu einer dem Publikum offen ſtehenden Sammlung zu vereinen. Der berühmte Gelehrte hat dieſe Aufgabe nach Ueberwindung großer Schwierigkeiten nunmehr gelöſt. Die Sammlung umfaßt ſchon jetzt mehrere Hundert Nummern und iſt nach hiſtoriſcher Reihenfolge in acht Sälen aufgeſtellt. Die Eröffnung derſelben wird in ein paar Wochen ſtattfinden und uns dann Gelegenheit geben, darauf zurückzukommen.

H. **Ausſtellung von Werken der Ulmer Malerſchule.** Zur Jubiläumsfeier des 500jährigen Beſtehens der Ulmer Münſterkirche wird auf Anregung des Vereins für Kunſt und Alterthum in Ulm und Oberſchwaben eine Ausſtellung von Werken der Ulmer Malerſchule ſtattfinden, für welche als Platz die freiſtehende Turnhalle in Ulm auserſehen iſt. Die Ausſtellung, welche nach dem Programm vom 30. Juni bis 15. Juli 1877 dauert, wird von dem hohen Protektor des genannten Vereins, Sr. Majeſtät König Karl von Württemberg und J. Majeſtät der Königin Olga eröffnet werden. Man kann ſich einen Begriff von der Bedeutung dieſer Ausſtellung machen, wenn man erfährt, daß außer den in Württemberg ſelbſt befindlichen reichen Schätzen der Ulmer Schule u. a. auch Zeitblom'ſche Gemälde aus dem Beſitze Sr. k. Hoheit des Herrn Fürſten von Hohenzollern-Sigmaringen, und von der königl. Galerie in Augsburg die Legende des heil. Valentin von Terracina, welche zu den vorzüglichſten Arbeiten des Meiſters zählt, zur Ausſtellung kommen ſollen. Es wird damit wieder ein Feld zu reicher Ausbeute für Kunſtforſchung und Vergleichung eröffnet.

Die Ausſtellung der k. Akademie der Künſte in Berlin findet auch in dieſem Jahre im proviſoriſchen Ausſtellungsgebäude auf dem Cantian-Platz ſtatt. Dieſelbe wird Sonntag den 2. September eröffnet und Sonntag den 28. Okt. d. J. geſchloſſen werden.

Zeitſchriften.

Kunst und Gewerbe. No. 23. 24.

Das Patentgesetz; Jahresbericht des österr. Museums für Kunst und Industrie; die Gewerbeschule in Worcester. — Die Ausstellung der Sammlungen des deutschen Buchhändler-Börsen-Vereins zu Leipzig, von R. Steche. — Die Kunst- und Kunstindustrie-Ausstellung im Flora-Etablissement zu Charlottenburg; die gewerblichen und kunstgewerblichen Bestrebungen in Frankfurt a. M.

The Academy. No. 264.

Art in Portugal, von G. J. Chester. — Art sales.

L'Art. No. 126. 127.

Les expositions de Province. L'exposition de la société des amis des arts de Bordeaux, von E. Vallet. (Mit Abbild.) — Les couvertures des livres de „Biccherna“ et „Gabella“ de la république de Siene, von L. Massini. (Mit Abbild.) — La planche des armoiries de Bourgogne, von H. Hymans. (Mit Abbild.) — Lettre d'Angleterre, von J. Comyns-Carr. (Mit Abbild.)

Christliches Kunstblatt. No. 6.

Nationales Kunst-Museum der vereinigten Staaten. — K. H. Merz. — Der Paramentenschmuck der neuen Johanneskirche in Stuttgart. (Mit Abbild.) — Schnorr oder Dorée, von W. Schöpff.

Journal des Beaux-Arts. No. 10.

De la Statue, von H. Jouin. — Troisième centenaire de Rubens. — Eaux-fortes d'Henri Leys, von Duban. — Les sculpteurs français au salon de Paris, von H. Jouin. — Vente A. F. Didot.

Inſerate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertſtund & Pries in Leipzig.

XII. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

21. Juni

Nr. 37.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1877.

KUNST-CHRONIK

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Donnerstag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die neuen Fenster der Katharinenkirche in Frankfurt a. M.

Ueber dieses in Ausführung begriffene Werk religiöser Kunst, dessen in unserem Blatte bereits in Kürze Erwähnung geschah, finden wir in der „Neuen Frankfurter Presse" folgenden eingehenden Bericht aus der Feder eines unserer dortigen geehrten Mitarbeiter:

„Wenn wir aus dem erregenden Treiben des Alltagslebens zu ernster Sammlung in die Kirche treten, so soll uns aus dieser selbst die Stimmung entgegengebracht werden, welche den fruchtbaren Boden für die Erhebung der Seele bildet. Manche glauben das erreichen zu können, indem sie aus der Kirche Alles entfernen, was die Sinne gefangen nehmen und die Hinlenkung der Seele auf den unsichtbaren, körperlosen Geist Gottes irgendwie stören könnte. Andere dagegen suchen gerade die Sinne, durch die wir allein mit der Außenwelt verkehren und deren Außerdienststellung einer Selbstertödtung gleichkommt, in der Weise zu benutzen, daß statt gestaltloser Leere und farbloser Weiße dem Eintretenden ein Kreis von Gestalten aus farbenfroher Umrahmung entgegentritt, daß im Gegensatz zu der nüchternen Helle des Tages eine Phantasie und Seele erweckende wohlthuende Dämpfung des grellen Lichtes alsbald das Gefühl eines geweihten, dem gewöhnlichen Treiben entrückten Raumes erwecke. Gilt es aber, den blendenden Glanz des Tages zurückzuhalten und zugleich das Auge durch Farben, die Phantasie durch Gestalten zu erfreuen, welche alsbald die Seele in den Vorstellungskreis versetzen, durch welchen sie sich erbauen will, so müssen in unseren Kirchen jene Fenster wieder ihren Einzug halten, welche übertriebener Eifer, der auf's ängstlichste jede Berührung mit dem vermied, was er als „Götzendienst" nicht glaubte dulden zu dürfen, aus ihnen verbannt hatte. Und es ist ein erfreuliches Zeichen für die wachsende Bildung, daß man den bildlichen Schmuck der Kirchen nicht mehr als mit der Götzendienerei nothwendig verbunden betrachtet, so wenig wir auch verkennen, daß er in der That häufig genug mit ihm verbunden ist. Nur läßt sich die Beobachtung machen, daß, je götzendienerischer die Auffassung des bildlichen Schmuckes der Kirche ist, dieser um so mehr des künstlerischen Gehaltes entbehrt, und daß umgekehrt, je deutlicher dieser in den Vordergrund tritt, um so geringer die Veranlassung zu falscher Auffassung wird und um so größer die hilfreiche Bedeutung, welche die Kunst zu allen Zeiten für den Cultus besessen hat. Achten wir daher nur recht auf den künstlerischen Werth der für Kirchen bestimmten Ausschmückungen, so hat's mit dem Andern keine Gefahr.

In Bezug auf ihren künstlerischen Werth stehen aber die Schöpfungen, auf welche wir heute hinweisen wollen, nicht auf einer geringen Stufe. Wir meinen die im Verein mit Professor Steinle vom Architekten Alexander Linnemann entworfenen Kartons für vier Fenster unserer Katharinenkirche. Mit erstaunlichem Geschick hat es der Maler vermocht, sich des durch die gewählte Architektur vorgeschriebenen Raumes zu bedienen; die gediegen schöne Auffassung und Darstellung Steinle's aber im Einzelnen hervorheben zu wollen, das hieße wahrlich Eulen nach Athen tragen, zumal da der Künstler sich auf altvertrautem Gebiete bewegte und zwar auf einem Gebiete, auf welchem seine Meister-

schaft unbestritten anerkannt ist. Um so aufmerksamer müssen wir die Entwürfe des jungen Architekten betrachten, um so mehr als diese für die Gesammtaufgabe maßgebend gewesen sind.

Linnemann sollte Glasmalereien, d. h. Werke einer Kunst, welche wesentlich im Anschluß an die gothische Architektur sich zu ihrer höchsten Blüthe entfaltet und ihren maßgebenden Charakter ausgebildet hat, in einer Kirche anwenden, welche ihrem konstruktiven Charakter nach allerdings gothisch gedacht ist, in ihrer Einzeldurchführung des dekorativen Gebietes aber die Anklänge an das Gothische geflissentlich vermeidet oder, wo sie nicht zu umgehen waren, umstimmt und in den Charakter der herrschenden Kunstrichtung sanft überzuleiten sucht. Diese aber ist, der Zeit des Kirchenbaues entsprechend, 1678—1680, die der schon zum Barockstil entwickelten Renaissance, in der eigenthümlichen Gestaltung, welche diese auf deutschem Boden gewonnen hatte und die erst in unserer Zeit ihre Anerkennung als eine selbständige und anderen Ausbildungen ebenbürtige gefunden hat. Ist es doch erst wenige Jahre her, daß Lübke eine zusammenfassende Geschichte der deutschen Renaissance als Grundlage weiterer, in's Einzelne gehender Ausarbeitungen gegeben hat! Wenn nun alle dekorativen Elemente diesem Stile entnommen waren, so konnte nicht eine gothisch gedachte Glasmalerei dazwischen treten, ohne das schreiendste Mißverhältniß hervorzubringen. Der Künstler hat somit die Aufgabe, in Renaissanceumgebung die Glasmalerei einzufügen, d. h. er mußte die Kunst der Glasmalerei umdichten und, den neuen Verhältnissen entsprechend, aus diesen neu herausschaffen — ein Experiment, das kühn genug ist, um ihm Anerkennung zu zollen, auch wo es verfehlt wäre, das wir aber als einen neuen Weg öffnend begrüßen müssen, wenn es gelungen ist.

Das gemalte Fenster soll in erster Linie nicht eine selbständige Bedeutung für sich in Anspruch nehmen, sondern ornamental wirken, d. h. es soll in dem ganzen großen Reigen des Schmuckes der Kirche ein Glied bilden, welches fähig ist, das Uebrige zu heben, so wie ihm selbst alles Andere helfend zur Seite zu treten hat; es soll an seiner Stelle und seiner eigenthümlichen Beschaffenheit sowie der durch diese veranlaßten Besonderheit gemäß das Formenspiel aufnehmen und zu neuem Ausdruck gestalten. Bei den ältesten Fenstern geschah dies im Anschluß an die Entstehung der Glasmalerei, welche ihren Ursprung daher nahm, daß die das grelle Licht dämpfenden Vorhänge durch die auf das Glas selbst übertragenen Vorhänge ersetzt wurden. Zum Ausdruck der Gewebemuster benutzte man die technisch verwandte mosaikartige Zusammensetzung farbiger Glasscheibchen, die Muster aber in der Farbenstimmung, sowie in den Formen entsprangen naturgemäß dem herrschenden Stile, dem sie einen neuen Tummelplatz für seine Formen- und Farbenlust gewährten. Die wachsende Technik reizte bald zu neuen Versuchen: in Medaillons setzte man einzelne Figuren, die um ihrer sich dem Ganzen unterordnenden Bedeutung willen, zugleich aber auch dem Charakter der Technik entsprechend nur typischen Ausdruck haben konnten, und die diesen auch dann nicht aufgaben, als die Medaillons durch freie Figurengruppen verdrängt wurden. Ernste Ruhe und Gelassenheit bei äußerlich streng architektonischem Aufbau blieb der Charakter, so lange der Stil in seiner Reinheit sich erhielt, so lange die Kunst sich ihres Ursprunges bewußt blieb. Sobald aber dieses Bewußtsein verschwunden war, trat eine freiere malerische Behandlung an die Stelle der alten Strenge, und es darf uns, bei der oft gerade bei den Producirenden herrschenden Unkenntniß auf dem Gebiete der wissenschaftlichen Kunstbetrachtung, nicht wundern, wenn diese malerische Richtung die Aufgabe des gemalten Fensters schließlich ganz und gar vergaß und uns mit Glasmalereien beschenkte, welche sich von dem Tafelbild nur durch den sehr zweifelhaften Vorzug der Transparenz unterschieden.

Soll nun eine Glasmalerei dem Renaissancestile entsprechen, so darf sie einerseits den ornamentalen Charakter in ihrer Haupterscheinung nicht außer Acht lassen; andererseits aber muß sie die Vortheile der malerischen Freiheit dieser Kunstepoche sich zu eigen machen, um ihre Berechtigung innerhalb dieses Stiles zu erweisen. Die Festhaltung des ornamentalen Charakters vermag nun aber keine bildliche Darstellung besser zu geben, als die architektonische: ist doch gerade die künstlerisch wirksame Seite der Architektur die ornamentale! Zugleich aber bietet die architektonische Darstellung reiche Gelegenheit zur Entfaltung malerischer Auffassung. Daß Linnemann diesen Kompromiß zwischen dem Grundcharakter der Glasmalerei, wie er sich aus ihrer Entstehung nothwendig ergiebt, und dem Rahmen, in welchen er seine Schöpfung hineinzubilden hatte, mit deutlichem Bewußtsein gesucht hat, zeigt ihn uns als denkenden Künstler; die Art seiner Ausführung aber beweist, daß das Denken beim Künstler kein Hinderniß, vielmehr ein Hebel seiner Schöpfungskraft ist, deren ursprünglich quellende Kraft freilich, wo sie überhaupt fehlt, durch Reflexion nicht ersetzt werden kann: die Fassung nutzt nichts ohne den Sprudel — aber der Sprudel ohne die Fassung verläuft im Sande. So hat denn Linnemann als mächtig in die Augen springende Darstellung eine stolze, königliche Architektur vor uns hineingestellt, in ihrem Charakter sich dem Stil der Kirche, in ihrer Pracht sich dem weltbewegenden Ereigniß anpassend, das in ihr sich vollziehen soll. Mit echt künstlerischem Takt hat er sich über das Bedenken hinweggesetzt, welches kleinliches Nergeln durch die geistreiche Bemerkung aussprechen

könnte, daß Renaissancearchitektur zu Christi Zeiten und in Palästina gegen die historische Wahrheit verstieße! Lasse man doch die historische Wahrheit da, wo sie hingehört, in der Wissenschaft und der ihr dienenden Illustration, und gestatte man der künstlerischen Schöpfung für die neue Welt, welche sie baut, die poetische Wahrheit, die innere Uebereinstimmung, die Freiheit sich gerade die Formen zu wählen, die das Empfundene am vollendetsten aussprechen! Die Geburt Christi, sein Leben und sein Tod ereignen sich eben nicht nur unter Kaiser Augustus: sie haben auch heute noch für eine große Zahl denkender und fühlender Menschen ihre hohe Bedeutung, und was uns gehört in seinem Werth und seiner Wirkung, dürfen wir uns in der Dichtung auch dadurch zu eigen machen, daß wir es mitten in unsre Wirklichkeit hineinstellen. So haben von je die Künstler des Wortes und des Bildes gedacht, vom Dichter des Heliand durch alle Künstler des Mittelalters und der Renaissancezeit hindurch, und erst der Nüchternheit unseres Jahrhunderts war es vorbehalten, die Stütze der Wissenschaft, die historische Kritik, zur Krücke der künstlerischen Darstellung zu machen, — kein Wunder daher, daß oft genug die „Treue" der Gewänder, der Waffen und sonstiger Zuthaten historischen Bildern einen größeren Werth verleiht als die dichterische Schöpfung, die man vergeblich sucht.

Und wie geistvoll hat Linnemann gerade dies Motiv benutzt! Auf den Ruinen menschlicher Größe erwächst Leben, Tod und Auferstehung desjenigen, der da lehrt, daß erst das Irdische in seiner Nichtigkeit erkannt und demgemäß weggeworfen werden müsse, bevor das wahre Leben seinen Anfang nehmen könne! Da sind es denn die Trümmer eines stattlichen Schlosses, in welche sich die Familie geflüchtet hat, und wo das große Ereigniß geschah, das Frieden auf Erden schaffen sollte. Hier wie in den anderen Darstellungen verwendet Linnemann den durch die außergewöhnlich schmalen Fenster ihm gestatteten Raum in der Weise, daß er nach zwei Seiten hin eine Raumerweiterung erreicht: durch die von ihm gewählte schiefe Ansicht und die hierdurch hervorgebrachte, für die malerische Auffassung sehr günstige Perspektive zieht er den Raum in die Breite und Tiefe; durch die Wahl eines doppelten Schauplatzes auf der Erde und einem oberen Stockwerk motivirt er in ungezwungener Weise das Aufsteigen in die Höhe, wie es durch die Fenster selbst bedingt ist und erhält zugleich eine wohlbegründete Ausfüllung der langgezogenen schmalen Fläche. Der Abschluß nach oben und unten wird durch die Umrahmung mit einer besonderen Architektur erlangt, welche mit der Architektur des Bildes nicht zusammenhängt, vielmehr in ganz schmalem Rande auch an den Seiten neben dieser sich hinzieht und so den Rahmen vollständig abschließt. Zugleich dient diese umrahmende, in reicher Ornamentik ausgeführte Architektur zur Aufnahme der Namen der Stifter unterhalb des Bildes, zum Ausklingen und zur Fortführung des in dem jedesmaligen Bilde angeschlagenen Grundtons über der Hauptdarstellung.

Die einzelnen Bilder sprechen deutlich für sich, sobald der herrschende Gesichtspunkt für die Komposition und die Ausführung erkannt ist. Sind es doch die wohlbekannten Thatsachen, die in immer neuer Auffassung wieder zu finden, dem Beschauer eine besondere Freude gewährt. Da sehen wir die Geburt Christi; von der einen Seite eilen neugierig die Hirten herbei, deren einer sich in einem schönen Motive um eine Säule legt; auf der anderen Seite ist Josef beschäftigt, aus dem Brunnen Wasser zu holen, ein genrehaftes Motiv, das uns so recht in den idyllischen Charakter des Ereignisses führt, dessen unvergänglicher dichterischer Zauber gerade in dieser Verbindung des einfachsten und schlichtesten Familienlebens mit der unaussprechlich hohen Bedeutung liegt, die weit über den engen Kreis hinausragt. Von oben strahlt durch die Nacht der Stern, nach welchem die Könige schauen, die oben über die Brücke ziehen und bald an der Krippe die irdische Herrlichkeit vor der göttlichen Demuth zum Opfer bringen. Im obersten Felde aber singen die Engel, und den Abschluß bildet der symbolische Hinweis auf den sich für die Welt opfernden Heiland durch den Pelikan.

Auch auf Golgatha denkt sich der Künstler, seiner Aufgabe zu Liebe, ein verfallenes prächtiges Schloß, das in seinen Ruinen aber gerade die Räume bietet, die den höhnenden Feinden willkommen sind, um das Schauspiel der Hinrichtung behaglich zu genießen. Das Armesünderglöckchen fehlt nicht, und die oberen Räume gewähren den furchtsameren Anhängern die Möglichkeit, auch ihrerseits dem ihrer Erwartung so wenig entsprechenden Ereigniß beizuwohnen. Aber schon verkündet die Verfinsterung von Sonne und Mond die auch durch die Hinrichtung nicht zerstörbare weltumfassende Bedeutung des Erlösers. Oben aber halten Engel die Siegespalme über dem „Haupt voll Blut und Wunden" und darüber schwebt der heilige Geist.

Die Auferstehung zeigt uns ein prächtiges Grabmal, in welches der Leichnam vorläufig untergebracht worden war, und das in seiner Ornamentik, dem Kindertodtentanz, dem Medusenhaupt, den Ketten, den blätterlosen Reisern, seine Bestimmung sowie den Charakter des Grabes als des den Leichnam einschließenden Kerkers ausdrückt. Aber Christus zerbricht den Kerker, und machtvoll entschwingt sich der Auferstandene dem Sarkophage. Die Gluth des aufgehenden Lichtes strahlt von ihm aus, und am Himmelsteppich zeigen sich die Rosen der Morgenröthe. Die Engel aber zeigen die Siegesfahne mit Bändern und Kränzen, und den Triumph der Unsterblichkeit symbolisirt der Phönix.

Das vierte Bild führt uns in einen Tempel, der mit seinen Hallen und Thürmen einer ganzen Stadt gleicht. Strahlende Pracht und leuchtende Farbengluth deutet uns den Charakter des „fröhlichen Festes“ an, weshalb denn auch eine Ruine hier nicht am Platze wäre. Aber still, in einem abgelegenen Höfchen haben sich die Jünger versammelt, und wir wollen mit dem Künstler nicht rechten, wenn er in der Geburtsstunde der Kirche die Gebärerin ihres Stifters nicht ausschließen wollte — ist dies doch obendrein keine Neuerung, die einer bloßen Laune entsprossen wäre. Marien's Anwesenheit ist vielmehr eine künstlerische Tradition, die wir als solche gern gelten lassen. In machtvollem Strome gießen sich die Flammen des heiligen Geistes auf die Jünger herab, welche die sieben Strahlen der Gnade in feierlicher Andacht aufnehmen. Von oben begossen gedeiht, das Loos der Kirche vorbedeutend, der Weinstock und trägt herrliche Früchte in üppiger Fülle. Oben aber durchfurcht das Schiff der Kirche siegreich die Wellen.

So schließt sich diese Komposition harmonisch ab, und wir stehen nicht an, sie, sowohl was den Grundgedanken der Ausführung als auch was diese selbst betrifft, als eine höchst bedeutende künstlerische Schöpfung anzuerkennen, deren Ausführung dem Schönheitssinn unserer Stadt ebenso wie den Künstlern, welche sie erfunden haben, zu hoher Ehre gereichen wird.“

Veit Valentin.

Kunstgewerbliche Ausstellung in Stockholm.

In den letzten Monaten fand in Stockholm eine kunstgewerbliche Ausstellung statt, in ihrer Art die erste in Schweden, obgleich mehrere allgemeine Industrieausstellungen vorausgegangen, von denen die im Jahre 1866 veranstaltete, den skandinavischen Völkern gemeinsame, die bedeutendste war.

Auch nach dem hohen Norden haben sich einige Wogen der gewaltigen Zeitströmung fortgepflanzt, und schon im Jahre 1872 machte der schwedische Gewerbeverein, der seit seiner Stiftung 1845 die dortige Industrie kräftig fördert, den Anfang mit einem Kunstgewerbemuseum. Die ungenügenden Mittel, ein sozusagen schwankender Arbeitsplan und die geringe Theilnahme des Publikums verhinderten jedoch eine bedeutende Entwickelung desselben. Es hat sich dort, wie überall, gezeigt, daß eine solche Institution die sichere Stellung einer Staatsanstalt nöthig hat, um das volle Vertrauen des Publikums zu gewinnen. Man hat auch schon längst ein solches Museum in Schweden gewünscht, und einflußreiche Stimmen haben sich dafür erhoben, besonders nachdem der kunstsinnige König Karl XV. dem Staate seine werthvollen und schönen, im Lustschlosse Ulriksdal aufbewahrten Sammlungen von Kunst- und kunstgewerblichen Gegenständen testirte.

Um der Sache einen neuen Anstoß zu geben, hat man nun diese Ausstellung von in Schweden befindlichen, hauptsächlich älteren Gegenständen der Kunstindustrie veranstaltet. Man wollte dem Publikum zeigen, wohin man eigentlich strebt, was man mit einem Kunstgewerbemuseum will, und daß Mittel genug vorhanden sind, um ein solches zu Stande zu bringen, daß es im Lande unzählige Kunstschätze giebt, welche mehr und mehr in die Hände ausländischer Kunsthändler übergehen; man wollte die uneingeweihten Besitzer einzelner Gegenstände aufmerksam machen sowohl auf den materiellen Werth derselben, als auch auf die große Bedeutung, die sie haben, wenn man sie zu einer Sammlung vereinigt; man wollte durch Photographien und Abzeichnungen dieses Beste bekannt und nutzbringend machen. Vor allem wollte man aber dem Publikum und den Musterzeichnern eine Menge von schönen stilvollen Formen vor Augen stellen, um ihren Geschmack zu bilden und ihnen Gelegenheit zum Studium geben, was in Schweden in Folge der von dem Weltmarkte entfernten Lage schwieriger ist als anderswo.

Die Idee zu der Ausstellung ging zunächst von dem Direktor G. H. Stråle aus, der als Verfasser der Monographie „Rörstrand et Märieberg“ bekannt ist. Bei einer Zusammenkunft der bedeutendsten Kunstsammler und Kunstfreunde Stockholms konstituirte man sich schnell zu einem Komité, mit der bestimmten Aufgabe, die Ausstellung zu veranstalten. In Folge des ungenügenden Raumes in dem von dem Gewerbeverein zur Disposition gestellten Museumslokale mußte man sich auf gewisse Gruppen beschränken und nahm ein Programm an, demgemäß die Ausstellung folgende Abtheilungen umfassen sollte.

1. Gold- und Silberarbeiten, Schmuck und Kleinodien, Leuchter, Pokale, Schüsseln, Kirchengeräthe u. dergl. 2. Porzellan und Fayence. 3. Glas, alte venetianische und deutsche Arbeiten, Becher und Pokale, Kronleuchter, -Spiegel u. s. w. 4. Arbeiten in Eisen, Bronze, Messing, Kupfer und Zinn, Waffen, Vasen, Statuetten, Geräthe u. dergl. 5. Emailarbeiten, europäische und orientalische. 6. Uhren. 7. Kleine Mobilien und Schnitzereien in Holz und Elfenbein, Kabinete, Truhen, Kassetten, Schachspiele, Kannen und Pokale, Statuetten, Reliefs u. s. w. 8. Lackirte Arbeiten.

Eine Staatsunterstützung wurde bewilligt. Die ganze Ausführung und die Sorgen der Anordnung wurden einem aus folgenden Mitgliedern bestehenden Ausschusse übertragen: Graf N. Gyldenstolpe als Vorsitzender; Direktor G. H. Stråle, Vice-Präses; Fabrikbesitzer und Vorsitzender des Handwerksvereins in Stock-

holm C. Th. Svanberg, Hofintendant und Professor der Akademie der bildenden Künste J. Boklund und Schloßintendant und Architekt C. Jakobsson; als Ersatzmänner: Herr Backman, Fabrikbesitzer, Herr Almström und Konsul Philipson. Zum Sekretär der Ausstellung wurde Herr Dr. G. Upmark, Kustos am Nationalmuseum in Stockholm erwählt.

Mit einer außerordentlichen und lobenswerthen Bereitwilligkeit kamen die Kunstfreunde und Kunstsammler und unter diesen in erster Reihe der kunstsinnige vor kurzer Zeit verstorbene Graf Bielke der Einladung nach und stellten dem Komité ihre Kostbarkeiten zur Verfügung. Dieses konnte demzufolge als Grundsatz aufstellen, die mehr oder weniger öffentlichen Sammlungen gar nicht in Anspruch zu nehmen. Vor Allem lieferten die alten adeligen Landgüter reiche Beiträge, besonders die überaus reichhaltigen Sammlungen auf „Skokloster" und „Wijk". Sodann müssen die Kirchen erwähnt werden, die edelmüthig ihre schönsten Kostbarkeiten zur Ausstellung wandern ließen und ferner eine große Schaar von Privatsammlern, Kunsthändlern u. A. Zu dem glücklichen Resultate trug auch der König Oskar kräftig bei, der nicht nur selbst als Aussteller theilnahm, sondern dem Komité auch die Prachtwohnung des fürstlichen Palastes zur Verfügung stellte. In diesen angemessenen und schönen Räumen wurde die ganze Sammlung nach den verschiedenen Materialien geordnet und in geschmackvollen Schaukästen aufgestellt. Das Eintrittszimmer enthielt die Waffen und sonstigen Arbeiten in unedlen Metallen. Auf der einen Seite dieses Saales befand sich die keramische Sammlung, welche den Schwerpunkt der Ausstellung bildete, und worin besonders die schwedischen Fayencen des vorigen Jahrhunderts in einer früher nicht vorhandenen Menge repräsentirt waren. Auf der anderen Seite befanden sich die Bronzen, Glasarbeiten und orientalischen Emails, eine sehr interessante Sammlung von Uhren und vor allem die Gold- und Silbergeräthe, meistens deutsche Arbeiten des siebzehnten Jahrhunderts. Rings an den Wänden herum standen die Mobilien in dekorativ behandelten Gruppen. In dem innersten Zimmer fanden wir endlich zahlreiche Elfenbeinarbeiten, Emails von Köln und Limoges, Goldschmuck, Kirchengeräthe und einige ganze Sammlungen, darunter die Sr. Majestät des Königs.

Die Ausstellung wurde am 2. December vor. J. vom König eröffnet und ist die ganze Zeit stark besucht worden. Insofern hat sie auch schon den gewünschten Erfolg gehabt, als bereits ein Komité von der Regierung gewählt ist, welches einen vollständig ausgearbeiteten Vorschlag zur Einrichtung eines Staatsmuseums für Kunst und Gewerbe machen soll. L—m.

Kunstgeschichtliches.

Venus von Melos. Da die Nachricht von der Auffindung des Armes der Venus von Milo nebst zugehörigem Spiegel auch in diese Blätter Eingang gefunden hat (vergl. Nr. 33, S. 532 dieses Jahrg.) so möge nachfolgende Berichtigung gleichfalls hier eine Stelle finden, und zwar um so mehr, als an jene falsche Notiz Folgerungen in Bezug auf die Wahrscheinlichkeit der Wittig'schen Restauration geknüpft worden sind. Es ist für einen Restaurationsversuch eine traurige Sache, wenn er seine Wahrscheinlichkeit nicht in sich selbst trägt; dies ist aber bei dem Wittig'schen Versuch der Fall. Das linke Knie der Venus von Milo ist einwärts gebogen. Will man auf das Knie einen schweren Gegenstand stützen, so beugt man es nach außen, weil die dadurch bewirkte Lage, dem anatomischen Bau des Beines gemäß, einen besseren Widerstand leistet und somit wie die bequemere, so auch die natürlichere ist. Beugt sich aber das Knie einwärts, so entsteht eine Haltung, welche wohl momentan möglich ist, sich aber für eine Dauer in keiner Weise eignet, vielmehr nur als Uebergangsmoment innerhalb einer Handlung denkbar ist. Eine den Schild haltende Venus müßte aber durchaus eine Lage des Kniees darbieten, welche die Möglichkeit derer Dauer nicht ausschließt. Die berichtigende Notiz ist folgende: „Aus Athen wird der „Nat.-Zeitg." gemeldet, daß die Nachricht von der Auffindung des Armes der Venus von Milo und der Gruppe Aphrodite und Eros durch französische Eleven ungenau sei. Erstens wurde der Fund nicht von Eleven der französischen Schule gemacht, sondern von dem Herrn Joh. Rostrakis, der schon seit längerer Zeit dort Ausgrabungen auf seinen Aeckern macht, und zweitens wurde nicht der ganze Arm gefunden, sondern nur eine oberhalb des Knöchels abgebrochene Hand, die allerdings eine Art von Diskus oder Spiegel hält. Es ist einstweilen wahrscheinlich, daß sie nicht der Venus von Milo angehört. Die andere Statue ist in der That ein Werk bester Kunst, aber das neben der Frauengestalt befindliche Kind nicht der Eros, sondern ein Mädchen." V. V.

Personalnachrichten.

Personalnachrichten. An Stelle des Geh. Raths von Dechen, der sein Amt als Vorsitzender der Kommission für die rheinischen Provinzialmuseen niederlegte, trat der frühere Oberpräsident von Hessen-Nassau, von Bodelschwingh. — Zum Konservator der Sammlungen in Trier und Leiter der dortigen Ausgrabungen, die zunächst im Raume des römischen Kaiserpalastes vorgesehen sind, wurde Professor Dr. Hettner aus Dresden ernannt. — Professor Dr. von Lützow in Wien wurde von der Florentiner Akademie zum Ehrenmitglied erwählt.

Vermischte Nachrichten.

Wiener Akademie. Das Professorenkollegium der Wiener Akademie der bildenden Künste hat in Würdigung der Verdienste des Ministers Dr. von Stremayr um die Akademie den Beschluß gefaßt, dessen Porträtbüste im Sitzungssaale der Akademie aufzustellen. Professor Zumbusch hat es übernommen, diese Büste zu modelliren und in Marmor auszuführen. Minister Dr. von Stremayr hat bei diesem Anlasse 1000 fl. in Goldrente zu einem Preisstipendium für einen Schüler der Akademie gewidmet.

Ueber zwei neue Werke von Gabriel Max, „Maria Magdalena" und „Judas Ischarioth", welche als Pendants zu dessen Christuskopf für den Kunsthändler Nicolaus Lehmann in Prag ausgeführt wurden und jetzt dort ausgestellt sind, schreibt man uns aus Prag: „Die Bilder haben den Gegenstand der „verklärten" und der „verzweifelten" Reue zum Gegenstande. Daraus erklärt sich bei „Maria Magdalena" zunächst die Abwesenheit jedes Attributes; wir haben es nicht mit der heiligen Büßerin zu thun. Der Gesichtsausdruck dieser Magdalena ist eine wirksame Darstellung des durch den Tod Christi in ihr bewirkten moralischen Wandlungsprozesses selbst. Das gedankenlose Lächeln des üppigen Mundes, der unstäte Blick moralischer Zerfallenheit sind noch sichtbar, aber zugleich ein den Ausdruck der Züge allmählich

sammelndes, das ganze Antlitz veredelndes Erstaunen über etwas ungeahnt Großes und Erhabenes, das ihr wie eine moralische Offenbarung entgegengetreten. So sehen wir sie denn, wie sie in der melancholischen Oede ihrer Umgebung mit aufgelöstem dunklem Haare, welches auf die weiße und gelbe Draperie hinabwallt, mit zusammengepreßten Händen mit dem Gesichte im Dreiviertelprofil hinausblickt, wie um eine Vision festzubannen. — Noch drastischer wirkt das todte Antlitz des Selbstmörders aus Karioth. Die irdischen Tendenzen des Mannes, der bedauert, daß man den Erlös für die Alabastervase, die Magdalena zerbrochen, um Christus zu salben, nicht den Armen geben konnte, der sich mit dem Plane einer Hierarchie im irdischen Reiche Gottes trug, der Christus durch seinen Verrath zwingen wollte, das Reich Gottes, das mit dem Einzug in Jerusalem so glänzend begonnen, zu verwirklichen, alle diese Tendenzen haben durch die wirkliche Bedeutung der Erlösung und durch deren, seinen Anschauungen entgegengesetzten Verlauf so gräßlichen Schiffbruch gelitten, daß ihm nichts vor Augen blieb, als sein Verrath, die vernichtende Reue und verzweifelte Sühne. Judas erscheint nun auch bei Max keineswegs als ein Bösewicht des Hasses, sondern als Träger und Opfer eines falschen Prinzipes, und in dem Maße, wie diese Auffassung das Mitleid nicht ausschließt, ist der Beschauer empfänglich gemacht für den Hauch von Versöhnung, den der Tod über das Antlitz ausbreitet, welches in Gesellschaft von Raben aus den dunklen Aesten eines Baumes, theils eingeklemmt, theils an den Haaren hängend, hohlwangig hervortritt. Wenn bei Magdalena die psychologische Wahrheit vor Allem überrascht, muß man beim Judas die meisterhafte Bewältigung des die Grenze des Darstellbaren berührenden Stoffes bewundern. Freilich geht ein großer Theil der Bedenklichkeit auf Rechnung der Ungewohntheit, eine solche Todesart dargestellt zu sehen, wie Judas sie gewählt. Der an's Kreuz geschlagene Christus zwischen den beiden Schächern würde eine ähnliche Schwierigkeit bieten, wenn man dies nicht so oft schon gemalt gesehen hätte. Judas gehört auch technisch zu dem Vollendetsten, was Max geschaffen."

E. v. H. **Die St. Ulrichskirche in Augsburg**, deren Restauration schon früher in diesen Blättern erwähnt wurde, in der sich mehrere von den Fuggern gestiftete Kapellen mit der Gruft dieser alten Familie befinden, erhielt dieser Tage dadurch einen neuen künstlerischen Schmuck, daß der jetzige Fürst Fugger-Babenhausen das Denkmal seines Ahnherrn Hans vom Schloß Kirchheim im Mindelthale in Schwaben in die Kapelle, unter welcher Letzterer ruht, versetzen ließ. Dieses Denkmal ist 1598 von Alexander Colin, dem berühmten Meister der Erzstatue des Kaisers Maximilian I., sowie auch der vier personifizirten Kardinaltugenden und der meisten Marmorreliefs am Maximiliandenkmal in der Stiftskirche zu Innsbruck, gefertigt und stellt, aus Schlanders-Marmor gearbeitet, Hans Fugger auf einem Teppich schlummernd dar. Das edelgeformte Haupt mit dem Ausdruck ergreifender Ruhe, die fein modellirten Hände, die ungezwungene elegante Haltung des mit einer reich verzierten Rüstung umgebenen Körpers auf dem schön gegliederten Sarkophage von rothem Marmor verdienen die größte Bewunderung. Die Kapelle, in der dieses Denkmal nun steht, erhielt einen Altar mit einer altdeutschen plastischen Gruppe, „Die Abnahme Christi vom Kreuz", welche sich von einer Predella erhebt, an der drei Steinreliefs, „Die Kreuzabnahme", „Grablegung" und „wie Christus in die Vorhölle steigt" angebracht sind. Die Umfassung der Kapelle bildet ein werthvolles eisernes Gitterwerk, von welchem ein einzelner Thürhalter allein auf 200 Mark geschätzt werden darf.

E. v. H. **Das neue Theater in Augsburg**, welches schon im vorigen Herbste glücklich unter Dach gebracht wurde, erhält jetzt allmählich seinen äußern sehr reichen architektonischen Schmuck. An der Hauptfaçade, auf welche große Pegasusgruppen zu stehen kommen, wird der Vorbau mit lebenden Steinen aufgeführt, und an den Seitenansichten werden nächstens die Büsten der hervorragendsten Dichter und Komponisten angebracht. Die Fuggerstraße, welche durch ihre Gartenanlagen vor den Häusern einen sehr freundlichen Eindruck macht, erhält durch diesen neuen, schon jetzt in seinen Hauptformen wirkungsvollen Bau einen sehr vortheilhaften Abschluß, und es ist nur noch zu wünschen, daß die Kreuzkaserne des dritten Infanterieregiments, welche dem Theater gerade ihre unliebenswürdigste Seite zuwendet, recht bald zum Abbruch kommt, wozu in so fern Aussicht vorhanden, als der Neubau in der Nähe der Kaserne des vierten Artillerieregiments bereits projektirt ist. Alsdann würde dem Theater nach jeder Seite hin der passende Raum und eine übereinstimmende Umgebung geschaffen werden können. Auch im Innern des Theaters wird rüstig gearbeitet. Der Plafond erhält Gemälde und prachtvolle plastische Ornamente, die Dekorationen der Bühne wurden von dem rühmlichst bekannten Hoftheatermaler in München Angelo Quaglio übernommen, von welchem selbstverständlich nur mustergiltige Leistungen zu erwarten sind; den Portalvorhang hat der hiesige Magistrat in seiner Sitzung vom 19. Mai dem Professor an der Akademie der bildenden Künste in Wien, A. Eisenmenger, übertragen. Gegenstand der Darstellung ist: „Aesop, dem Volk von einer Brunnensäule herab seine Fabeln vortragend" Am Brunnen selbst sitzen die Wohlhabenden des Ortes, die Kühle des Abends zu genießen; die Töchter, Mägde und Sklaven des Hauses füllen ihre Gefäße am Brunnen, scherzen und spielen; die Hirten führen ihre Heerden herbei und die Wanderer der vorüberführenden Straße verweilen am Brunnen. Da benutzt Aesop die Gelegenheit, den durch das gesellige und materielle Bedürfniß zusammengeführten Menschen seine Fabeln vorzutragen, um sie zu unterhalten und zu belehren. — Von Seite der Bauleitung hofft man das Theater bis nächsten Winter so weit zu bringen, daß mit den Aufführungen im Monat November begonnen werden kann, obwohl die noch zu bewältigenden großen Arbeiten diesem nahen Ziele wahrscheinlich bedeutende Schwierigkeiten in den Weg legen werden.

E. v. H. **Aus den „Drei Mohren"**. Seit 1723 besteht in Augsburg der Gasthof zu den „Drei Mohren", der sich einen europäischen Ruf erwarb. Es verehren ihn selbst nach Kobell's reizendem pfälzischen Gedichte „Mulate 'klaach" die Söhne Afrika's. Neuerdings wurde derselbe von einem Konsortium vermöglicher Augsburger erworben, nicht des Gewinnes halber, sondern um, wie die wahrhaft verschwenderische Ausstattung an Eleganz und Komfort beweist, eine Merkwürdigkeit der Stadt zu erhalten und für die gesteigerten Ansprüche der verwöhntesten Großstädter anziehend herzustellen. Das Fremdenbuch des Hotels, schon allein eine Rarität, enthält die interessantesten Unterschriften. Man findet da die Namen der Gesandten des deutschen Bundestags, der hier 1866 still entschlief. Napoleon und Eugenie sind verzeichnet, die auf ihrer letzten Reise nach Salzburg hier abstiegen. — Bei der Restauration des Hauses fanden sich einige lang beherbergte und doch vergessene Gäste — mehrere Gemälde noch vor, welche nun glücklich restaurirt dem Hause einen schönen Schmuck verleihen. Das erste, 1,72 Meter breit und 2,19 Meter lang, von dem Augsburger Maler Jos. Huber 1790 bezeichnet, stellt eine Güterausmessung vor. Auf einer von hohen Bäumen überragten Anhöhe sitzt der Gutsherr an einem mit Plänen und Urkunden belegten Tische, umgeben von seinem Amtmanne, Pfarrer und den Einwohnern des im Thale idyllisch gelegenen Dörfchens. Der bekannte Frescomaler, dessen gute Technik seine zahlreichen kirchlichen Wandmalereien, z. B. in der hiesigen katholischen Gottesackerkapelle, der Kobel- und Oberhauserkirche 2c., so farbenprächtig erscheinen läßt, als ob sie neu seien, zeigt sich auf diesem Bilde auch im Gebiete des Genre so bedeutend, daß es zu seiner vollständigen Beurtheilung als ein Hauptwerk in dieser Richtung herangezogen werden muß. A. Sesar, der die Restauration ausführte, hat mit Herstellung dieses durch Schmutz und blinden Firniß fast unkenntlich gewesenen Bildes auf's Neue seine Tüchtigkeit dargethan. Zwei Geflügelstücke, das eine einen Schwan und Flamingo mit verschiedenen Enten und Vögeln, das andere Pfauen und Hühner 2c. darstellend, beide 1,57 Meter breit, 2,5 Meter lang und mit dem Namen Adrian van Colin bezeichnet, kommen, besonders im Kolorit, den Arbeiten Hondekoeter's fast gleich und geben Veranlassung, diesem Meister größere Aufmerksamkeit zuzuwenden. Vielleicht, daß ihm noch manche Werke durch Vergleichung mit diesen Gemälden zufallen dürften. Nicht so hoch stehend sind ein Jagdstück und drei Geflügelstücke, 1,79 Meter breit und 1,90 Meter lang, von welchen eines der letzteren, ein Hühnerhof, die Bezeichnung J. M.

Burgau 1743 trägt. Füßli führt Burgau in seinem Künstler-Lexikon, Seite 117, als einen Maler von Linz auf. Die einzelnen Thiere sind wohl mit großer Naturwahrheit durchgebildet, doch im Ganzen vermochte Burgau keine Harmonie zu erreichen. Ein Bild von J. Rottenhammer dagegen, die Apotheose der heil. Katharina vorstellend und fast zu ernst für seine jetzige Bestimmung, 1,6 Meter breit und 2,23 Meter lang, zeigt die bekannte Farbenfrische des Meisters und eine zwar in der Zeichnung realistische, jedoch tief empfundene Auffassung der schwebenden Gruppe. Ein Panther mit einem erlegten Hirsche als Beute darf noch zu den guten Bildern gezählt werden, welche in bester Umgebung ihre Aufstellung fanden. In Uebereinstimmung mit dem bei dem Umbau zur angenehmsten Ueberraschung vorgefundenen alten Renaissanceplafond von vorzüglicher Arbeit sind alle innern Räume mit größtem Luxus hergestellt, von den prächtig möblirten Zimmern und Sälen, von den Gängen mit Mosaikböden die Marmortreppen hinab fast bis in den wohlgefüllten Keller.

Zeitschriften.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. No. 141.

Die Kunstindustrie im Pariser Salon im Jahre 1877. — Curs für Zeicheulehrer an der Kunstgewerbeschule des österr. Museums. — Die Aufänge der Graveur- und Manufacturschule (1758–1772).

Gazette des Beaux-Arts. Lief. 240.

La sculpture au salon, von Ch. Timbal. (Mit Abbild.) — Réflexions d'un bourgeois sur le salon de peinture, von Duranty. (Mit Abbild.) — Le reliquaire d'Orvieto, von B. de Jouy. (Mit Abbild.) — Les dessins d'Albert Dürer, von Ch. Ephrussi. (Mit Abbild.)

The Academy. No. 266.

Picture-Exhibitions-Miss Thompson, M. Pichio, von W. M. Rossetti. — The Millarès.

L'Art. No. 128.

La saison d'art à Loudres, La royal Academy, von J. Comyns-Carr. (Mit Abbild.) — Le salon de Paris 1877. Les récompenses, von Ch. Tardieu. (Mit Abbild.) — Le cabinet de Scudéry, von A. Valabrègue. — Lettres anglaises, von J. Dubouloz. (Mit Abbild.)

Inserate.

Bei **Martinus Nijhoff** im Haag ist erschienen:

REMBRANDT.

SA VIE ET SES OEUVRES

PAR

C. VOSMAER.

Seconde éd. entièrement refondue et augmentée.

Imp.-Fol. Mit 2 Radirungen, 1 Karte u. Monogr.

Preis 19 M. Ausg. auf Holländischem Papier 36 M.

Früher erschien:

Jan Steen. Etude sur l'art en Hollande. Avec une liste compl. de l'oeuvre de Jan Steen, par T. Van Westrheene Wz. 6 M.

Paulus Potter, sa vie et ses oeuvres, par T. Van Westrheene Wz. 6 M.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Die Cultur der

Renaissance in Italien.

Von

Jakob Burckhardt.

Dritte Auflage, besorgt von Ludwig Geiger.

Erster Band.

362 S. 8. br. 4 M. 50 Pf. in feinem Halbfranzband 6 M. 50 Pf., in Halbsaffian, Schnitt- und Deckel uniform, 7 M. 50 Pf.

Inhalt des I. Bandes: I. **Der Staat als Kunstwerk.** 1. Einleitung. 2. Tyrannis des 14. Jahrh. 3. Tyrannis des 15. Jahrh. 4. Die kleineren Tyrannien. 5. Die größeren Herrscherhäuser. 6. Die Gegner der Tyrannis. 7. Die Republiken: Venedig und Florenz. 8. Auswärtige Politik. 9. Der Krieg als Kunstwerk. 10. Das Papstthum und seine Gefahren. 11. Schluß: Das Italien der Patrioten. 12. Anmerkungen. II. **Die Entwickelung des Individuums.**

Der II. Band (Schluß) wird noch im Laufe dieses Jahres erscheinen.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Album moderner Radirungen.

XXV, aus der Zeitschrift für bildende Kunst ausgewählte Blätter von **Unger, Klaus, Ludy, Fischer** etc.

Dritte Sammlung.

Kl. Folio. Chines. Papier. (1876.) In geschmackvoller Mappe. Preis 25 M.

Inhalt:

1. *Charlemont*, Motiv aus Holland, Originalradirung. — 2. *Codde, P.*, Die Tanzstunde, rad. von W. Unger. — 3. *Fortuny*, Handzeichnung, Facsimile-Holzschnitt von Klitzsch & Rochlitzer. — 4. *Gebhardt, E. v.*, Das heil. Abendmahl, rad. v. W. Unger. — 5. *Goya*, Die Verkäuferin, rad. von W. Unger. — 6. *Grützner, Ed.*, Unfehlbare Niederlage, rad. von Ad. Neumann. — 7. *Hess, Peter*, Entenjagd im Moor, gest. von L. Schulz. — 8. *Heyden, A. v.*, Walküren, rad. von Alex. Becker. — 9. *Hildebrand*, Schlafender Hirtenknabe, gest. von L. Schulz. — 10. *Hobbema*, Stadtbild, rad. von W. Unger. — 11. *Kröner*, Treibjagd, rad. von Dinger. — 12. *Lichtenfels, E. v.*, Motiv von Lundenburg, rad. von L. Fischer. — 13. *Lincke*, Tempel der Juno Lacinia, Originalradirung. — 14. *Marak*, Herbst, Originalradirung. — 15. *Marak*, Mondaufgang, Originalradirung. — 16. *Menzel, Ad.*, St. Annen-Altar der Damenstiftskirche zu München, rad. von W. Unger. — 17. *Mintrop*, Kinderfries, gest. von F. Ludy. — 18. *Neuber, Fr.*, Tochter Pharao's, gest. von Gonzenbach. — 19. *Preller, Fr.*, Prometheus, gest. v. L. Schulz. — 20. *Rembrandt*, St. Paul im Gefängniss, rad. von A. Baldinger. — 21. *Selleny, J.*, Mühlthal bei Amalfi, rad. von A. Peiskor. — 22. *Tizian*, Madonna der Familie Pesaro, rad. von W. Unger. — 23. *Unger, W.*, Portrait Kaulbach's, nach einer Photographie rad. — 24. *Werner, A. v.*, Die Einigung der deutschen Stämme, vom Friese des Berliner Siegesdenkmals, rad. von J. Klaus. — 25. *Wittmer*, Portrait von J. A. Koch, gest. von Forberg.

Die zweite Sammlung (1874) ist noch zu gleichem Preise zu haben.

C. Kœhler's Verlag

DARMSTADT.

Der Rhein.

19 Aquarelle von C. P. C. KOEHLER, mit Schilderungen und Sagen von DRÄXLER-MANFRED; quer fol. in Prachtband 30 M.

Das Berner Oberland.

20 Aquarelle von L. ROBOCK, mit Schilderungen und Sagen von Prof. ED. OSENBRÜGGEN; quer fol. in Prachtband 46 M.

L'Oberland Bernois.

20 Aquarelles de L. ROBOCK avec Descriptions et Legendes par B. d'ORADOUR, quer fol. rel. 46 M.

Die Salzburger Alpen.

21 Aquarelle von C. P. C. KOEHLER, mit Schilderungen und Sagen von DR. MAX HAUSHOFER; quer fol. in Prachtband 46 M.

Der Königsee, Berchtesgaden u. die Ramsau.

6 Aquarelle mit Text, Auszug aus Salzb. Alpen, quer fol. in Prachtband 15 M.

Waidmanns Freud' im Wald u. auf der Haid'.

Aquarelle von C. F. DEIKER, Text von ADOLF & KARL MÜLLER, quer fol. in Prachtband 60 M.

Der Schweizer Holzstyl

in feinen cantonalen und constructiven Verschiedenheiten, vergleichend dargestellt mit Holzbauten Deutschlands. 40 Foliotafeln, theils in Farbendruck, theils in Stahlstichen mit Text u. 78 Holzschnitten, cartonirt 49 M.

Die Berufsarten

der Malerei, Architektur u. vervielfältigenden Künste v. DR. BRUNO MEYER & FRANZIUS. 1 M.

Landschaftsstudien

von PAUL WEBER.

Untere Stufe } 4 Blatt in Fol. 2 M.
Mittlere »
Obere » Blatt 1—12 in Fol. 6 M.

☞ Die Aquarellwerke sind auch in monatlichen Lieferungen zu haben u. werden auf Wunsch direkt franko geliefert, sowie auch durch jede Buchhandlung.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Geschichte der Plastik.

Von Prof. Dr. **W. Lübke.** Zweite stark verm. und verb. Auflage. Mit 360 Holzschn. gr. Imper.-Lex.-8. 2 Bde. broch. 19 M.; eleg. geb. 22 M. 50 Pf.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XII. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

28. Juni



Nr. 38.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1877.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Donnerstag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Tizian's Kirschenmadonna auf einer Majolika.

Die hervorragendste Persönlichkeit aus der Künstlerfamilie der Grue ist Francesco Saverio d. Ae. (geb. 1686, gest. 1746), welcher die Leitung der Fabrik zu Castelli unweit Neapel in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts handhabte und dabei auch auf die Porzellanfabrikation in der Stadt selbst Einfluß nahm. Seine Arbeiten zeichnen sich durch eine originelle doch einfache Farbenwahl, wozu häufig noch der Schmuck der Vergoldung kommt, aus und bilden auch insofern eine neue Stufe in der Entwickelung der Majolikamalerei, als in ihnen so zu sagen die Landschaft selbständig geworden ist. Wenigstens ist solches bei einer großen Anzahl meist viereckiger Tafeln der Fall, während für Schüsseln und sonstige Gefäße der Künstler sich des landschaftlichen Motivs in alter Weise blos als Hintergrund seiner figürlichen, meist mythologischen Kompositionen bediente. Es fand dies in der Blüthezeit der neapolitanischen Majolikafabrikation statt, in welcher Periode sie unter der Protektion des Borbonischen Carlo und dessen Sohnes Augusto zu besonderer Bedeutung zu gelangen vermochte, wenn schon die Industrie am Orte bereits seit dem 15. Jahrhundert nachweisbar erscheint.

Francesco, ein wissenschaftlich gebildeter Mann, der sich auf manchen seiner Arbeiten Doktor nennt (er war in der That Dr. theol. et phil.), pflanzte seinen Stil und seine Technik auf mehrere Schüler und Brüder fort. Als die bedeutendsten unter jenen im engeren Sinne werden namhaft gemacht ein Gentile, ein Fuini, Capelletti und ein Giustiniani. Auch ein Bernardino Gentile begegnet uns, vielleicht der oben angeführte letzteren Namens. Außer seinen künstlerisch thätigen Verwandten, deren Namen in den Bezeichnungen auf Castelli-Waare vorkommen, sind bekannt: Johannes, Saverio, Liborius (auch Luigi), Anastasio, Aurelio, Carlantonio, Francesco, Francesantonio-Saverino, Giovanni jun., Nicolo-Tommaso, Pietro-Valentino, Saverino d. Ae., Saverino d. J.

Unter so bewandten Umständen kann es nicht Wunder nehmen, daß Produkte der geschilderten Art noch häufig vorkommen, ebenso, daß ihr Werthunterschied gewaltig ist. Dazu kommt noch der Umstand, daß die Fälschung, insbesondere was angebliche Werke des Altvaters betrifft, emsig gewirthschaftet hat. Demmin citirt die Inschrift eines Gefäßes, der zufolge der gute Doktor selber neun Jahre vor seiner Geburt gemalt haben würde. Indem ich auf die Sammlung der Monogramme verweise, welche Chaffers, Marryat und Demmin geben, füge ich folgende bei, welche sich an einigen Malereien derzeit im k. k. Österr. Museum für Kunst und Industrie zu Wien befinden.

Auf einer kreisrunden Platte mit einer Landschaft und einer Heerde: Dr. Grue F.

Auf einer ähnlichen mit einer Flußlandschaft, worin eine Stadt: Dr. F. Grue.

Landschaft mit mythologischem Liebespaar: Dr. A. G. F.

Venus u. Adonis unter einem Baume: Dr. A. Grue f.

Tod des Adonis: Dr. Grue f. A. 17 . . . .

Schlafender Hirt in einer Landschaft: Dr. F. A. X. P.

Diese Arbeiten gehören dem Neukloster in Wiener-Neustadt und sind nur zeitweilig im Museum zur Ausstellung gebracht.

Eigenthum des Museums dagegen ist eine durch den dargestellten Gegenstand sehr merkwürdige Malerei,

deren Besprechung den eigentlichen Zweck dieser Zeilen bildet, ein Geschenk von Frau Schwarz in Wien an die Sammlung. Dies ist eine viereckige Platte, 7 1/2" lang und 8" hoch, der Manufaktur von Castelli angehörig, darauf eine Variation des bekannten lieblichen Bildes von Tizian im Wiener Belvedere zu sehen, das gewöhnlich unter dem Namen der Kirschenmadonna genannt wird. Ehe ich die Behandlung des Gegenstandes und deren Abweichungen vom Originale in Erwägung ziehe, sei es verstattet, vorerst über die Bezeichnung, welche die Platte trägt, zu sprechen.

In der unteren Ecke rechts (im Bilde) befindet sich ein kleiner gekrönter Wappenschild und daneben, in zwei Zeilen geordnet, die Buchstaben:

T. F.
L. G. I.

Es kann nicht schwer fallen, diese Andeutung zu ergänzen. Ich lese:.

Titianus fecit.
Liborius Grue imitatus est.

Was das Wappen anbelangt, so kommt ein ähnliches Zeichen auf Arbeiten von Castelli öfters vor, ja, nach Passeri sind manche von ihnen mit einer derartigen Krone, gleich der hier vorfindlichen, wie mit einer Art Marke signirt. Das ganze Wappen, ziemlich ähnlich gestaltet, bildet Chaffers (Marcs and Monogramms on pottery, 4. edit. 1874, pag. 166) als Fabrikzeichen von Castelli aus dem 18. Jahrhundert ab.

Liborio Grue, Sohn des Carlantonio, ist 1702 geboren und starb 1776. Er hat sich häufig Gegenstände der Historienmalerei zum Schmucke seiner Schüsseln und Platten ausgewählt. So besitzt das Kensington-Museum von ihm eine mythologische Komposition nach Annibale Carracci, das Museum Bonghi eine Erschaffung des Weibes, daneben kommen aber auch Landschaften in der eigentlichen Manier von Castelli vor. Seine Arbeiten sind gezeichnet: Liborius Grue P. und häufig auch L. G. P.

Indem wir nach diesen Angaben über Bezeichnung und Autor unsres Stückes zur Besprechung des Gegenstandes übergehen, sei gleich von vornherein bemerkt, daß wir keineswegs in dem Wahne befangen sind, als wäre durch das Bekanntwerden dieser Variation von Tizian's Madonna mit den Kirschen ein großer Fund gethan, der Schlüssel zur älteren Geschichte des Werkes entdeckt. Es ist nur die Frage, ob vielleicht in dieser Auffassung etwa das Abbild und die Reminiscenz einer früheren Phase vorliege, in der der Entwurf des Meisters eine andere Gestalt hatte als das vollendete Bild, oder ob wir es blos mit einer willkürlichen Umgestaltung zu thun haben, welche der Kunsthandwerker mit dem berühmten Originale zu seinen besonderen Zwecken vornahm.

Die Abweichungen vom Originale beruhen auf folgenden Erscheinungen. Die Figur des heil. Josef's (im Bilde rechts) ist mehr, nämlich bis über die Achsel, sichtbar als dort, am Ende seines Stabes erscheint daher ein Bouquet von Blüthen und Blättern. Hinter der Madonna bildet nicht ein rothes Sammetgewebe den Fond, sondern ein viereckiger, oben mit Gras bewachsener Steinblock. Das Kopftuch der heil. Jungfrau hat dieselbe Anordnung wie in der jetzigen Erscheinung des Gemäldes. An dem kleinen Johannes ist von der untern Körperhälfte noch ein gut Stück, bis zur Mitte der Schenkel, sichtbar, ebenso der ganze linke Arm des Zacharias, welcher auf dem Rücken seines Knaben ruht, um ihn zur Madonna herzuführen. Endlich hat die Majolika noch eine Figur, welche bei Tizian fehlt, nämlich hinter Zacharias, ihm über die linke Schulter blickend, Elisabeth. Das Uebrige stimmt vollständig, abgesehen davon, daß natürlich die Palette des Majolikenmalers sich blos auf die seiner Technik geläufigen Töne: Blau, Ockergelb, Braun, trübes Grün und fahles Drap beschränkt, und ferner, daß, ebenso begreiflich, Zeichnung und Ausdruck der Köpfe den Tizian'schen Charakter bedeutend eingebüßt haben.

Verfasser dieses Aufsatzes überläßt es den besser Berufenen zu untersuchen, ob etwa die bei der Restauration des Tizian'schen Bildes zu Tage gekommenen früheren Zustände desselben, von welchen ja Aufnahmen gemacht worden sind, in einigen Punkten mit unsrer Platte stimmen. So viel ich aus älteren Stichen ersehen, dürfte Liborio wohl nur eine freie Benützung des Originales angestrebt haben. A. Ilg.

Kunstliteratur.

A. Racinet, Le Costume Historique. Cinq cents planches, 300 en couleurs, or et argent, 200 en camaïeu. Paris, Firmin Didot & Cie. 1876. Kl. Fol.

A. Racinet, der berühmte Verfasser des auch in deutscher Uebersetzung erschienenen „Ornement polychrome", bietet uns hier in derselben Einrichtung und in ebenso brillanter Ausstattung eine Geschichte des Kostüms, die alle Zeiten und alle Völker umfassen soll. Jedes derartige Werk wird, wenn es über den engen Begriff des Wortes hinausragt, eine Kultur- und Kunstgeschichte im Kleinen werden. So auch die vorliegenden höchst interessanten Blätter, von denen bis jetzt zwei Lieferungen erschienen sind, und die mit zu dem Schönsten gehören, was die Chromolithographie bisher aufzuweisen hat. Der Verfasser stellt die Menschen in ihrer jeweiligen Tracht mitten in das Leben hinein und umgiebt sie mit den Geräthschaften, welche sie, sei es zum Genuß und Schmuck, sei es zur Arbeit, gebrauchten.

Das erste Blatt führt uns nach Indien, in den Vorhof eines Frauengemachs. Es ist die getreue Nachbildung eines indo-persischen Gemäldes, welches Zuleika, eine Dienerin der Potiphar, darstellt, wie sie eben ihren Gefährtinnen den Josef vorführt, von dessen Schönheit diese geblendet sind; sie geben in den mannigfachsten Geberden ihrem Erstaunen über diese wunderbare Erscheinung Ausdruck. Wir, die wir weniger empfänglich für den Reiz des egyptischen Löwen sind, wenden unsere ganze Bewunderung lieber dem vortrefflich wiedergegebenen Detail, dem prächtigen Gold- und Blumen-durchwirkten persischen Teppich und den reizenden Motiven der Wandverzierungen u. A. zu und gehen dann weiter nach Japan, dessen Menschen, Gewänder und Geräthe uns durch den regen Verkehr mit diesem intelligenten Volke jetzt so viel näher gerückt sind. Die Sänftenträger und deren Insassin muthen uns an wie alte Bekannte. Wieder ein Schritt und wir befinden uns in einer prächtigen altrömischen Behausung, im Atrium eines vornehmen Römers. Wundervoll eingelegte Mosaikfußböden, Marmorwände mit reichem Getäfel, Friesen und Malereien geschmückt, Porphyrsäulen mit üppigen korinthischen Kapitälen, Statuen, tropische Pflanzen, kostbare Opfergeräthe, die Frau des Hauses in reicher Tracht, von einem Kühlung fächelnden Mohren begleitet, im Hintergrunde ein paar Römer in faltiger Toga, Sklaven des Befehles harrend, dies Alles, in minutiöser Ausführung nach Beschreibungen von Vitruv und Plinius geschickt zusammengestellt, giebt ein anmuthiges und interessantes Bild.

Es würde uns zu weit führen, wollten wir hier jedes Blatt für sich besprechen. Die Versuchung dazu ist zwar groß, denn jedes einzelne hätte berechtigten Anspruch, besonders hervorgehoben zu werden. So aber müssen wir uns darauf beschränken, auf die reizenden Blätter: Italien, 17. Jahrh., Holland zur Zeit des Dirk Hals, Frankreich 15., 16., 17. und 18. Jahrh., wo die Mode, nachdem sie alle erdenklichen Phasen durchgemacht hatte, stark nach falsch verstandenem Griechenthum schmeckte, dann auf das schöne egyptische Interieur aus dem 14. Jahrh. v. Chr., auf die französischen Bilder aus dem 12. und 18. Jahrh. und auf das interessante Blatt mit schwedischen und norwegischen Kostümen speziell hinzuweisen.

Die lithographischen Tafeln mit Geräthschaften aller Art, welche durch die neuesten Ausgrabungen fortwährend vermehrt werden, müssen als eine werthvolle Bereicherung des vorhandenen Anschauungsmaterials angesehen werden. Auch beweisen diese stummen Zeugen vergangener Kulturepochen deutlicher als manche gelehrte Dissertation, daß wir auf asiatischem Boden, an den Ufern des Euphrat und des Tigris nicht nur den Ursprung des Menschengeschlechts, sondern auch den Herd aller höheren Kultur zu suchen haben, von dem Griechenland und Rom, nach der Ansicht des Verfassers auch Egypten, sich ihre geistige Nahrung holten. Der wissenschaftlich ernst gehaltene Text imponirt durch seine gedrängte und dennoch den Stoff hell beleuchtende Kürze.

S. v. L.

Die Elemente der Kunstthätigkeit, erläutert von Bernhard Grüeber. Leipzig, F. A. Brockhaus. 1876. 8.

Der Verfasser, seit langer Zeit als Lehrer im praktischen Kunstfache thätig, hat seine akademischen Vorträge dem Buche zu Grunde gelegt. Aus dem praktischen Bedürfniß hervorgegangen, ist dasselbe zunächst auch für den Gebrauch als Lehrbuch bestimmt, durch welches die Gesetze des Sehens, der Farben- und Formenbildung in leicht faßlicher Weise erklärt werden sollen. Doch war der Verfasser zugleich bestrebt, seinem Werk eine möglichst gemeinnützige, dem ganzen kunstliebenden Publikum zugängliche Haltung zu geben, was ihm auch in den meisten Abschnitten vollkommen gelungen ist. Die populäre Form empfahl sich um so mehr, als man es auch an Kunstschulen in der Regel zwar mit talentvollen, aber den verschiedensten Alters- und Bildungsgraden angehörenden Zöglingen zu thun hat. Das Buch ist also nichts weniger als ein systematisches Lehrbuch der Aesthetik, und das gerade rechnen wir ihm zum Vorzug an. Der Verfasser ist viel gereist und zeigt sich als feiner Beobachter; er hat die Erscheinungen von Natur und Kunst mit sinnigem Gemüth erfaßt, und es ist ihm eine frische und anziehende Art und Weise der Darstellung eigen, welche unter allen Umständen die bei Werken über ästhetische Gegenstände so oft empfundene Leere völlig ausschließt. Er scheint sich an den Grundsatz zu halten: Alles ist erlaubt, mit Ausnahme des Langweiligen. Man sieht es dem Verfasser deshalb auch gerne nach, wenn er zuweilen Dinge hereinzieht, die streng genommen keine nähere Beziehung zum Gegenstande haben. Mit eben soviel Anmuth als Klarheit und Sachkenntniß ist unter Anderem das Kapitel von den Farben behandelt, welches eine so vielfache Anwendung im täglichen Leben findet, bezüglich dessen nicht nur in unserer gesammten Kunstindustrie, sondern auch im Leben selbst soviel Unkenntniß herrscht. Es mag daher ganz besonders dieser Abschnitt zur Lektüre empfohlen sein. Was das Theoretische über den Gegenstand betrifft, so ist der Verfasser ein entschiedener Anhänger der Farbenlehre Goethe's, welcher er nur eine falsche Eintheilungsweise und zuviel Nebengliederungen zum Vorwurf macht. Er giebt an, als Lehrer dieser Disciplin die sämmtlichen Versuche Newton's und Goethe's öfters wiederholt und sich auf Grund dessen

von der Richtigkeit der Goethe'schen Lehre vollständig überzeugt zu haben. Letztere, die bekanntlich auch in Arthur Schopenhauer einen entschiedenen Vertheidiger, überhaupt aber in neuerer Zeit wieder mehr Beachtung gefunden hat, darf wenigstens in den für den künstlerischen Standpunkt berechneten Abschnitten eine unanfechtbare und ewig giltige Bedeutung in Anspruch nehmen. Im Weiteren handelt das Buch von Bildung und Charakteristik der Formen, von Sehen, Bild und Horizont, in welchem letzteren Abschnitt die Darstellung mit Berücksichtigung des größeren Leserkreises eine etwas verständlichere hätte sein können, und geht dann über zu einer Betrachtung der künstlerischen Bestrebungen in vorgeschichtlicher Zeit, der Kunst des Orients, des klassischen Alterthums und des Mittelalters. Auch diese Parthien zeugen von vielseitigen Studien und stets auf das große Ganze gerichtetem Sinn, wenngleich hier manches nur aphoristisch und in allzu gedrängter Kürze gegeben wurde. Im vorgeschichtlichen Abschnitt tritt der Verfasser der Eintheilung der Kulturperioden in Stein-, Bronze- und Eisenzeit entgegen, statt welcher man in neuerer Zeit die in eine metallische und vormetallische Periode vorzieht. In der Aufzählung der orientalischen Völker hätten wir gewünscht, Egypten statt China vorangestellt zu sehen, weil dort allein die Quelle aller Kultur und Kunst zu suchen ist. In dem Abschnitt „Von deutscher Art und Kunst" giebt endlich der Verfasser sehr anziehende kultur- und kunstgeschichtliche Skizzen von den deutschen Ländern, die er sämmtlich durchwandert und fleißig studirt hat, zu jener Zeit, wo man noch mit 10—12 Thalern in der Tasche hunderte von Meilen durchwandern und dabei doch viel mehr sehen und lernen konnte, als es heute oft der Fall ist.

G. W.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. Stuttgart. Im Festsaal des „Museums der bildenden Künste" fand unlängst abermals eine Ausstellung statt, die uns mit einigen auswärtigen Bildern bekannt machte. Vom Hofmaler Grund in Baden waren zwei sehr große Gemälde ausgestellt: „Diana" und „Esther", welche, in der bekannten delikaten und konventionellen Weise dieses Meisters behandelt, ziemlich kalt ließen. „Versailles im Jahre 1870" von Louis Braun fand auch hier die beifällige Anerkennung, die ihm in München zu Theil geworden. Die „Brautwerbung" von Meißner war ebenfalls von München her bereits bestens empfohlen. „Die Erstürmung von Montmely 1870" vom Hauptmann Schott in Ulm zeichnet sich durch klare Uebersichtlichkeit und wahrheitsgetreue Auffassung aus und verräth ein beachtenswerthes Talent, welches aufmunternde Theilnahme verdient. — Die beiden permanenten Ausstellungen brachten noch interessantere Sachen. Im Kunstverein fesselte besonders „Der Judaskuß" von Eliff Peterssen, der sich von der schablonenhaften Auffassung fernzuhalten sucht und namentlich durch seine koloristischen Eigenschaften besticht. Die Wirkung wird durch die geschickt gewählte Beleuchtung mittels Streiflicht gehoben. Weit weniger sprach uns „Die Flucht der Maria Stuart nach der Schlacht von Longside" von Burmeister an, der aus dem nicht uninteressanten Gegenstand bei etwas tieferer Durchgeistigung der Gestalten weit mehr hätte machen können. Försterling brachte drei seiner poetischen Märchenbilder zur Anschauung: eine gigantische „Felsenlandschaft" mit Staffage, eine hüpfende „Waldnymphe" mit einem Reh und eine überaus anziehende „Quellnixe" in einer Grotte. Die letztere, die gut gezeichnet, trefflich gemalt und von wahrhaft nixenhaft bestrickendem Liebreiz war, übertraf die beiden andern in jeder Beziehung. Sehr lobenswerthe Bilder brachten auch Pfeiffer und Rohde. Von den Genrebildern sind dann noch diejenigen von Scher in Düsseldorf „Ausfahrt zur Arbeit", Brenner in Wiesbaden „Vor dem Ziegenstall", Robiczek „Mädchen am Herd", Läverenz „Der Madonnenmaler" und Grünewald „Ländliche Scene" durch verschiedenartige gute Eigenschaften hervorstechend, während die Landschaft tüchtige Arbeiten von Lier, Schleich, Seidl, Hettich, Fink, Weber u. A. aufweist und das Thierstück in Simmler, Meißner und Sellmeyer würdige Vertretung findet. — Bei Herdtle & Peters ist es ganz besonders ein großes Bild, „Heuernte", von Karl Roux, welches allseitiges Aufsehen erregt. Sowohl in den meisterhaft gemalten Stieren, wie in den Menschen und auch in der gewitterschweren Stimmung der Landschaft tritt uns das eingehendste Naturstudium entgegen und eine gewisse Großartigkeit der Auffassung hebt das Ganze auf eine weit höhere Stufe, als Titel und Gegenstand erwarten lassen. Ernstes Streben, gediegenes Können und wahrheitsgetreue, aber künstlerisch veredelte Darstellung vereinigen sich hier zur harmonischen Totalwirkung. Wie verworren und unklar erscheint dagegen das Bild von Rheinfelder-Anspach in Weimar, welches den umständlichen Titel führt: „Ein Thor ist immer willig, wenn eine Thörin will!" (Heine). Dasselbe ist durchaus talentvoll gemacht; aber man wird weder aus den einzelnen Figuren und ihren Beziehungen zu einander, noch aus der ganzen Komposition klug. Sehr hübsch dagegen ist wieder das „Jägerfrühstück" von Eberle, das durch seine gesunde Frische und gute Charakteristik recht anziehend wirkt. Auch die norwegische Landschaft von Hugo Knorr verdient warme Anerkennung, und die beiden großen italienischen Landschaften von Lutterroth in Berlin erheben sich gleichfalls über die alltäglichen Erscheinungen auf diesem viel bebauten Felde. Sowohl „Der Herbst bei Neapel", als auch „Der Winter in der Campagna" zeugen von selbständiger Auffassung und gewandter Technik. In einem Damenbildniß von Läpple hätten wir die Karnation etwas leuchtender gewünscht. Ueberaus anmuthig und sorgfältig behandelt sind die Aquarellporträts von Buchner, deren letzthin mehrere ausgestellt waren, und auch die große Kreidezeichnung der schwäbischen Alp von Wölffle erschien durchaus lobenswerth. Paul Müller und Landenberger brachten gute Porträtbüsten, und von den übrigen plastischen Arbeiten verdienen die Medaillonbildnisse und die Kompositionen in Reliefs von Rösch, einem Schüler Donndorf's, Aufmerksamkeit. Die „Reitschule" von Ebner zeugt von lebendigem Sinn für charakteristische Auffassung und verdient in malerischer Hinsicht als Erstlingswerk volle Anerkennung. Eine solche ist ihm auch durch den sofortigen Ankauf seitens eines hiesigen Kunstfreundes zu Theil geworden.

O. A. Düsseldorf. Von großem Werth für die Künstlerschaft und das Publikum ist die Ausstellung fremder Bilder, deren uns München in letzter Zeit einige überaus anziehende und bedeutende zugesandt hat. Den Männern von Fach dienen sie zur Anregung beim eigenen Schaffen und bewahren sie vor Einseitigkeit, das Publikum aber wird durch so gedankenreiche, an's tiefste Herz greifende Darstellungen, wie sie uns z. B. Gabriel Max vorführt, gehoben und freigemacht von der Bewunderung platter Naturnachahmung, welche man ihm jetzt so oft als wahre Kunst verkaufen will. Und solch' ein Mahn- und Weckruf verhallt nie ungehört, denn der Sinn für wahre Poesie ist nicht erstorben; man zeige sie nur den Menschen in verständlicher Form, und sie werden in Schaaren zu solch' einem Bilde hineilen! Viele zwar nahen sich halb widerwillig, Viele werden zu heftigem Widerspruch entflammt, Alle aber kommen, Alle sind wenigstens aus dumpfer Gleichgiltigkeit aufgerüttelt. Das Wasser ist einmal bewegt, und wer weiß, welche Göttin noch daraus emporsteigt! So verdienen denn die Veranstalter beider permanenten Ausstellungen alle Anerkennung für den Wetteifer, welchen sie entwickeln, uns immer wieder etwas Neues von Außen zuzuführen. Im Salon des Herrn Schulte

finden wir drei Bilder von G. Max, eine „Heilige Julia", „Ahasverus an der Leiche eines Kindes" und „Christus, der eine Todte erweckt"; außer diesen einige prächtige Gemälde von Schuch aus Hannover, welcher sich zeitweilig hier aufhält; in der permanenten Ausstellung von Bismeyer & Krauß den Karton der Schlacht von Sedan von Adam aus München, sowie ein „Maleratelier" und „eine Bildhauerwerkstätte" von Alma Tadema. — Die Charakteristik von Max, welcher eine ganz besondere Anziehungskraft auf das Düsseldorfer Publikum ausübt, ist oft versucht worden, muß aber immer ungenügend bleiben. Es wäre ebenso leicht, den Duft einer Blume zu schildern. Blumenduft athmen wir hier in der That, aber dieser Duft weht über Gräbern. Ein heimlicher Schauer ergreift uns mitten im Genuß; wir fühlen, daß auf Erden alles welkt und verweht, und daß der Geist sich in überirdische Regionen flüchten muß, soll er nicht der Verzweiflung anheimfallen. So ist Max der echte Romantiker, von Gegenstand zu Gegenstand überspringend und Lösung nur im Reich der Geister suchend. Auf der äußersten Grenzscheide des Schönen, scharf wie eines Messers Schneide, geht er dahin; ein Schritt noch und er ist hinüber und hat das Gebiet der wahren Kunst verlassen. Dies bei ihm so stark vertretene sogenannte pikante Element läßt ihn den neuern Franzosen verwandt erscheinen, und nur durch das Sentimentale hängt er noch mit seinen deutschen Landsleuten zusammen. Die „Heilige Julia" athmet jenen Blumenduft im Tode. Sie ist ein Geschöpf ganz Unschuld und Grazie, und solch' ein Wesen sollen wir uns an's Kreuz genagelt denken! Schreckliche Vorstellung, aber nur schrecklich für die Phantasie, nicht in dem Bilde selbst; denn hier ist der Schmerz überwunden, hier ist auch die vergangene Qual nur zart angedeutet. Keine Blutströme, keine nackten, verdrehten Glieder, kein peinlich hohes, gezimmertes, wohl polirtes Kreuz! Die jugendliche Gestalt in feinen, bläulichen Gewändern ist an ein niedriges, baumartiges Kreuz mehr gebunden als genagelt, der Kopf selbst durch die braunen, langen Haare selbst, welche um einen Pflock gewickelt sind, emporgehalten; nur der ausgerenkte Hals mahnt an die gräßliche Procedur, aber das reizende Gesichtchen, so kindlich, so lieblich, lenkt schnell den Blick ab, und der Schauder macht dem Entzücken über so viel Anmuth Platz. Weniger von so süßem Mitleid, als von Staunen und Ehrfurcht ist der Jüngling ergriffen, welcher unter dem Kreuze sitzt und zu der jungen Dulderin hinaufschaut. Er kommt vom Fest, welches wohl in jener fernen Villa, die im Rosenlicht sich auf bebuschtem Hügel zeigt, gefeiert wurde. Dort hat er, ein Heide, mit Bacchus' Laubgewinden über dem weißen Gewande geschmückt, die Nacht durchschwärmt, und nun auf dem Rückwege, in kühler blauschimmernder Morgenluft bietet sich ihm solch' ein Anblick dar. „Sollte es etwas Höheres als meine Götter, etwas Erstrebenswertheres als heitern Lebensgenuß geben?" so fragt er sich wohl, indeß er den Rosenkranz, den er beim Gastmahl getragen haben mag, zu den Füßen der Jungfrau niederlegt. Wie der neue Tag über der Erde heraufzieht, so auch in ihm das neue Licht der Erkenntniß. Dies Erwachen der Natur, dieser Schimmer am Horizont, indeß oben noch der Himmel in kalter Bläue steht und selbst der Morgenstern noch seinen nächtlichen Glanz behauptet, stimmt wunderbar mit dem seelischen Vorgang zusammen. Wenn nun die Heilige selbst, nehmen wir ein kleines Mißverhältniß zwischen Kopf und Figur aus, ein Meisterwerk genannt werden kann, insbesondere auch in der Anordnung der Gewänder, so verliert der Jüngling an plastischer Wirkung durch die Masse von Stoff, in welche er gleichsam eingewickelt ist. Diese Ueberfülle, die Art, wie ihm das weiße Untergewand, welches zum größten Theil durch einen faltenreichen rothen Mantel bedeckt wird, von den Schultern sinkt, sowie auch die Bildung des Gesichtes selbst, geben ihm etwas Weibliches, nicht Weibisches, das bei einem Schwelger erlaubt wäre. Als ein solcher aber kann dieser herbe, braune Jüngling ohnehin nicht gelten. — Wer wünscht nicht einmal das Oeffnen einer Rosenknospe zu beobachten, und doch gelingt es Keinem! Max aber hat ein ebenso großes Wunder beobachtet, das Aufblühen des Kindes zur Jungfrau. Mit Vorliebe malt er Mädchen auf dieser Uebergangsstufe, und ein solches ist auch die Todte, welche Christus zum Leben erweckt, wir würden sagen, Jairi Töchterlein, wenn nicht die übliche Umgebung fehlte. Hier aber sind nur die beiden Hauptpersonen und zwar nur in halber Figur sichtbar: das Mägdlein auf dem Lager, in ein zartröthliches Hemdchen gehüllt, umwunden von breiten weißen Grabtüchern und der Heiland, der vor ihr sitzt, im Profil, sie eindringlich und mitleidig betrachtend. Das sanft auf die Seite geneigte Köpfchen des Mädchens hebt sich von dem weit zurückgeschlagenen, gelbweißen Leichentuche ab; ihre Hand ruht in der Hand des Meisters, aus welcher der Lebensstrom in den todten Körper hinüberfließt. Daß sie todt, wirklich todt war, und auch noch jetzt keine Empfindung hat, soll uns eine Fliege, welche ihren Arm hinaufkriecht, veranschaulichen. Solcher Mittel bedurfte es bei einem Künstler von solcher Ausdrucksfähigkeit nicht. Aber dies häßliche Insekt verdankt sein Entstehen im Grunde doch auch wieder nur dem Drang nach dem Absonderlichen und Grauenhaften, den wir vorher berührten. Noch mehr thut sich Max darin Genüge in seinem „Ahasverus vor dem todten Kinde". Wie geistreich, den ruhelosen, nach dem Tode schmachtenden Wanderer vor dies Geschöpfchen zu stellen, das sich und Andern zur Lust gelebt haben würde, müßte es nicht kaum geboren wieder zu Erde werden! Wie geistreich, aber auch wie trostlos, wie krankhaft, besonders wenn wir den Blick auf die neben der Leiche liegenden Secirmesser, auf die Präparate in Spiritus richten! Was an dem kleinen Körper noch zerstückt werden soll, begreifen wir nicht recht, da er schon ganz dahin geschwunden zu sein scheint. Einige Form müßte sich doch unter dem weißen Tuche noch bemerkbar machen. Die Behandlung dieses Bildes ist eine durchaus verschiedene von der sonst dem Künstler eigenen. Die breite Pinselführung, das Helldunkel erinnern an Rembrandt, und beim ersten Blick meinen wir ein Gemälde aus der alten niederländischen Schule vor uns zu sehen.

Vermischte Nachrichten.

Friedrich Eggers-Stiftung. Diese im Jahre 1875 gegründete Stiftung, deren Statut wir unten folgen lassen, ist nun in Wirksamkeit getreten. Das erste Stipendium im Werth von 500 Mark wurde für 1877/78 ausgesetzt. Die Aufforderung zur Bewerbung geschah im August v. J. durch öffentlichen Anschlag am schwarzen Bret sämmtlicher Universitäten, Kunst- und Gewerbeakademien sowie polytechnischen Anstalten Deutschlands, Oesterreichs und der Schweiz, und zwar war dem Statut gemäß bestimmt worden, daß in erster Linie etwaige Bewerbungen von Kunstgelehrten zur Berücksichtigung kommen würden. Da solche bis zum Präclusivtermin des 1. Februar d. J. nicht eingegangen waren, sondern nur Bewerbungen von Architekten, Malern und Gewerbetechnikern vorlagen, gelangten demnächst die Gesuche der Architekten zur Prüfung. Das Stipendium ward dem Studenten der Berliner Bauakademie Friedrich Laske aus Königsberg zuerkannt zum Zweck einer in den Sommerferien vorzunehmenden Studienreise, verbunden mit der architektonischen Aufnahme eines noch näher zu bestimmenden, für die Geschichte der Architektur wichtigen Bauwerks. — Für das nächste Stipendienjahr wird voraussichtlich bereits eine größere Summe zur Verfügung stehen und werden die Aufforderungen zur Bewerbung seiner Zeit in gleicher Weise wie im vorigen Jahre veröffentlicht werden.

Das Statut der Stiftung lautet, wie folgt:

Stiftungsurkunde. Der Kaufmann und Rendant des mecklenburgischen ritterschaftlichen Kreditvereins Heinrich Eggers zu Rostock, die Frau Landsyndikus Dr. Helene Pries, geb. Eggers zu Rostock, der Dr. jur. Senator a. D. Karl Eggers zu Berlin, der Kaufmann und Rechnungsführer der Sparkasse Robert Eggers zu Rostock und der Pastor Wilhelm Eggers zu Laage in Mecklenburg, hinterbliebene Geschwister des am 11. August 1872 zu Berlin verstorbenen Professors Dr. Friedrich Eggers, errichten zu dessen Andenken durch diese Akte unter Vorbehalt der Genehmigung der Staatsbehörde eine Stiftung auf ewige Zeiten, welche den Namen Friedrich Eggers-Stiftung zur Förderung der Künste und Kunstwissenschaften tragen soll, und über deren Zweck, Vermögen und Verwaltung nachstehende urkundliche Bestimmungen getroffen werden:

A. Zweck der Stiftung.

§ 1. Der Zweck der Stiftung ist, zur Förderung der Kunst und Kunstwissenschaften beizutragen.

§ 2. Dieser Zweck (§ 1) soll erreicht werden durch Verleihung von Stipendien an solche, welche eine Kunst, eine kunstverwandte Technik oder Kunstwissenschaften erlernen oder betreiben, und zwar unter folgenden näheren Bestimmungen:

a. Der Stipendiat soll wenigstens ein Jahr auf der königlichen Kunst-, oder Bau-, oder Gewerbe-Akademie, oder Universität zu Berlin studirt haben.

b. Er soll sich durch eine hervorragende, nach seinen Leistungen auf seinem Berufsgebiete zu beurtheilende Begabung auszeichnen.

c. Bei völliger Gleichberechtigung von Konkurrenten sollen Mecklenburger einen Vorzug erhalten.

§ 3. Alljährlich sollen die Zinserträge des Stiftungskapitals — nachdem der vierte Theil derselben zur Kapitalvermehrung (conf. § 9 d.) abgesetzt worden, auch daneben aus ihnen die Verwaltungskosten bestritten sind — zu einem oder mehreren Stipendien verwendet werden.

§ 4. Für die specielle Verwendung des Stipendiums Seitens des Stipendiaten ist in jedem besonderen Falle besondere Bestimmung zu treffen (beispielsweise zu einer Reise, zur Beschaffung anderweitiger Bildungs- und Unterrichtsmittel, zur Herausgabe kunstwissenschaftlicher oder Herstellung künstlerischer, namentlich monumentaler oder kunsttechnischer Werke u. s. w.) und dem Stipendiaten die bestimmte Verwendung aufzuerlegen.

§ 5. Der Minimalsatz eines Jahresstipendiums soll 500 Mark betragen. Die Verleihung eines Stipendiums an einen und denselben Stipendiaten für mehrere Jahre, sowie Verleihung mehrerer Stipendien in demselben Jahre an verschiedene Stipendiaten ist zulässig.

§ 6. Bei der Verleihung von Stipendien ist in erster Linie ein Wechsel dahin zu beobachten, daß nach einander 1) ein Kunstgelehrter, 2) ein Architekt, 3) ein Bildhauer, 4) ein Maler, 5) ein Gewerbetechniker zum Bezug eines Stipendiums gelangt.

§ 7. Ist eine Kategorie in einem Jahre ausgefallen, weil sich ein geeigneter Bewerber nicht gefunden hat, so tritt sie bei der folgenden Vertheilung in erste Reihe.

§ 8. Hat sich ein geeigneter Bewerber überhaupt nicht gefunden, oder ist die zur Verfügung stehende Summe durch die zuerkannten Stipendien nicht erschöpft, so wird der Ueberschuß resp. die ganze Summe zum Kapital geschlagen, so lange es noch nicht die Höhe von 100,000 Mark erreicht hat. Später jedoch sollen die vakant gebliebenen Summen in den folgenden Jahren mit in Verwendung kommen.

B. Vermögen der Stiftung.

§ 9. Das Stiftungsvermögen besteht zunächst:

a) aus dem von den Stiftern ausgesetzten Stammkapital von 15,000 Mark. — Es wird vermehrt

b) durch die Reinerträge sämmtlicher künftiger Publikationen aus dem literarischen Nachlasse von Friedrich Eggers;

c) durch Schenkungen, welche der Friedrich Eggers-Stiftung in Zukunft zugewendet werden;

d) durch Zuschlag von 25 Procent des jährlichen Zinsertrags zum Kapital bis zur Erhöhung auf 100,000 Mark.

Eine weitere Kapitalansammlung auf diesem Wege findet später nur auf Beschluß des Stiftungskuratoriums für den Fall statt, daß der sinkende Werth des Geldes den Werth der Erträge wesentlich schmälert. Der Maßstab hierfür ist aus der Erhöhung des etatmäßigen Gehaltes zu entnehmen, welchen die Professoren der Kunstgeschichte an der Universität zu Berlin beziehen;

e) durch diejenigen Zinserträge, welche nach Maßgabe des § 8 nicht zur Verwendung für die Zwecke der Stiftung gelangen.

f) Das Kuratorium soll das Stiftungsvermögen nach bestem Wissen und Gewissen verwalten und dasselbe zu dem möglichst vortheilhaften Zinssatz belegen, jedoch nur in sicheren, auf den Namen der Stiftung lautenden Hypotheken resp. Hypothekencertificaten oder durch Ankauf von zinstragenden Papieren au porteur, deren regelmäßige Verzinsung durch den preußischen Staat oder das deutsche Reich garantirt ist.

C. Verwaltung der Stiftung.

§ 10. a. Das Kuratorium der Stiftung besteht aus folgenden fünf in Berlin ansässigen Personen: 1) Herrn Dr. Moritz Lazarus, Professor der Philosophie an der königlichen Universität, 2) Herrn Dr. Karl Zöllner, Stadtgerichtsrath, 3) Herrn Bernhard von Lepel, Hauptmann im zweiten Garde-Landwehrregiment, kommandirt zur Dienstleistung beim Landwehrbezirkskommando, 4) Herrn Richard Lucae, königlichem Baurath und Professor, Direktor der Bauakademie und Mitgliede der technischen Baudeputation, 5) Herrn Dr. Karl Eggers, Senator a. D., welche die Wahl angenommen haben.

b. Es konstituirt sich durch die Wahl eines Vorsitzenden und dessen Stellvertreters, eines Schriftführers und dessen Stellvertreters, und eines Rendanten.

c. Das Kuratorium ist bei Anwesenheit von drei Mitgliedern beschlußfähig und entscheidet durch einfache Stimmenmehrheit. Im Fall der Stimmengleichheit giebt das Votum des Vorsitzenden den Ausschlag.

§ 11. a. Die Rechte und Pflichten des Kuratoriums bestehen in der Anlegung, Aufbewahrung und Verwaltung des Stammkapitals, in der stiftungsmäßigen Vermehrung desselben (§ 8, § 9 b—f.), in der Verausgabung der Zinserträge nach den Bestimmungen in § 2—8, in der Annahme aller an die Stiftung gelangenden Schriftstücke, oder schriftlichen, beziehungsweise mündlichen Anträge, und deren schließlicher Erledigung, sowie endlich in der Wahl neuer Mitglieder nach § 12.

b. Auch soll dem Kuratorium die Befugniß ertheilt sein, sofern der Zweck der Stiftung in dem ursprünglichen Sinne der Stifter nach der Statutenfassung nicht mehr erreichbar, über die Aenderung solcher Statuten zu beschließen, und die mit Stimmeneinhelligkeit gesammter Kuratoren beschlossenen Abänderungen den Behörden zur Genehmigung zu unterbreiten.

c. Das Kuratorium hat ferner alljährlich vor dem 1. Oktober, unter Hinweisung auf den Zweck der Stiftung, eine Aufforderung zur Bewerbung innerhalb einer Präklusivfrist, in der ihm je nach dem Vermögensstande der Stiftung geeignet scheinenden Weise zu veröffentlichen. Diese Veröffentlichung soll unter Mittheilung der für Stipendien zur Verfügung stehenden Summe zwar sämmtliche Kategorien der Stipendiaten nennen, zugleich aber die Reihenfolge derselben und insbesondere diejenige bezeichnen, welche in erster Linie zur Berücksichtigung kommt.

d. Die Beschlußfassung über zu ertheilende Stipendien geschieht bis zum 1. April des folgenden Jahres, an welchem Tage das jedesmalige Stipendienjahr beginnt.

e. Dem Kuratorium steht das Recht zu, eine Kontrole über die stiftungsmäßige Verwendung des Stipendiums (§ 4) auszuüben.

f. Der Rendant des Kuratoriums hat alljährlich eine Abrechnung über das Stiftungsvermögen an Kapital und Zinsen, sowie den Nachweis der Fonds seinen Mitkuratoren zur Prüfung und Entlastung vorzulegen.

g. Der Rendant und der Schriftführer erhalten jeder aus den jährlichen Zinserträgen außer dem Ersatz ihrer baaren Auslagen ein annuum von 60 Mark. Ein Verzicht auf dies Honorar ist zu Gunsten der Stiftung zulässig.

h. Bei Ausübung ihres Amtes werden den Kuratoren die in der Anlage A. diesem Statute angehängten Motive für einzelne Bestimmungen desselben zur Richtschnur empfohlen.

§ 12. Beim Ausscheiden eines Kurators durch freiwilligen Austritt oder Tod findet eine Selbstergänzung durch die verbleibenden innerhalb vier Wochen statt.

Die Wahl des neuen Mitgliedes muß einstimmig vollzogen werden. Kommt eine Selbstergänzung des Kuratoriums nicht zu Stande, so ist die Wahl durch das königl. Polizeipräsidium zu Berlin zu vollziehen, welches sich zur Uebernahme dieser Funktion bereit erklärt hat.

§ 13. Die Stiftung genießt die Rechte einer juristischen Person, hat ihren Sitz in Berlin, steht unter Oberaufsicht des Polizeipräsidiums daselbst, und hat ihren Gerichtsstand beim königlichen Stadtgerichte zu Berlin oder demjenigen Gerichte, welches künftig an dessen Stelle tritt. Die Stiftung wird vor Gericht und anderweitig nach außen in allen Angelegenheiten und Rechtsgeschäften, einschließlich derjenigen, welche nach den Gesetzen eine Specialvollmacht erfordern, vertreten durch den Vorsitzenden des Kuratoriums (resp. dessen in § 10 b. erwähnten Stellvertreter), welchem das Recht der Substitution zusteht. Die Legitimation des Vorsitzenden ist durch ein Attest der Aufsichtsbehörde zu führen.

§ 14. Abänderungen der Stiftungsurkunde (§ 11 b.), welche den Sitz oder Zweck der Stiftung betreffen, bedürfen zu ihrer Rechtsgiltigkeit der landesherrlichen Genehmigung, für die Giltigkeit sonstiger Aenderungen der Stiftungs-Satzungen genügt die Genehmigung des Oberpräsidenten der Provinz Brandenburg.

Motive zur Stiftungsurkunde.

1. Der Zweck der Stiftung (§ 1), zur Förderung der Künste und Kunstwissenschaften beizutragen, ist identisch mit dem irdischen Streben und Wirken desjenigen, auf dessen Namen die Stiftung errichtet ist, um das Andenken an seine Wirksamkeit im Leben auch nach seinem Hinscheiden fortbestehen zu lassen.

2. Der Schwerpunkt dieser Wirksamkeit lag in dem Lehramte, zu welchem Friedrich Eggers an der Kunst-, der Bau- und der Gewerbeakademie zu Berlin für das Gebiet der Kunstwissenschaften berufen war. Bei Ausübung desselben wußte er den Einzelnen durch persönliches Interesse leicht so nahe zu treten, daß er in den Herzen der Schüler die Stelle eines väterlichen Freundes gewann, der ihnen nicht nur in den künstlerischen Berufsfragen, sondern auch in anderen innern Lebensfragen, wie auch nach Kräften durch materielle Unterstützung gern hilfreich zur Seite stand.

3. Diesem Kreise seiner Wirksamkeit entsprechend, soll die Stiftung solchen zu Gute kommen, welche wenigstens zeitweilig (§ 2 a.) Besucher der Unterrichtsanstalten gewesen sind, an welchen der Verstorbene lehrte, oder an welchen er seine eigenen kunstwissenschaftlichen Studien vollendete.

4. Jenen unter 2. hervorgehobenen persönlichen Antheil wandte Friedrich Eggers jedoch stets nur solchen zu, welche sich durch eine besondere Begabung auf dem Gebiete ihres speciellen Berufes auszeichneten und ihm die Hoffnung erweckten, daß ihre dereinstige Wirksamkeit nicht in ausgefahrenen Geleisen der Mittelmäßigkeit verlaufen, sondern der Kunst oder den Kunstwissenschaften förderlich werden würde, namentlich durch Pflege der idealen Richtung in Kunstlehre und Kunstübung. Deßhalb ist (§ 2 b.) als einziges Erforderniß der persönlichen Qualifikation zum Bezug eines Stipendiums jene nach Leistungen des Bewerbers zu beurtheilende Begabung aufgestellt.

Eine weitere Begrenzung der Qualifikation ist im Sinne des Verstorbenen nicht für zweckmäßig erachtet, namentlich nicht durch Altersbestimmungen, so daß auch dem reiferen Alter Stipendien zu Theil werden können, sowie auch nicht durch Bestimmungen über Armuth und Bedürftigkeit, insofern auch demjenigen, welcher sonst nicht zur Kategorie der Bedürftigen gehören würde, die ausreichenden Mittel zur Erreichung eines vorschwebenden Zweckes fehlen können.

5. Es ist nämlich (§ 4) jedes Stipendium zu einem nach Maßgabe der Persönlichkeit des Stipendiaten zu bestimmenden Zweck zu verleihen, weil Friedrich Eggers keine Art der Förderung und Unterstützung auszuschließen pflegte. Wird z. B. namentlich bei jüngeren Stipendiaten die Zuwendung als Reisestipendium zur weiteren Ausbildung häufig nahe liegen, so soll doch keine andere kunstfördernde Zweckbestimmung ausgeschlossen sein, wie Verwendung zu anderweitigen Unterrichts- und Bildungsmitteln, zur Herausgabe kunstwissenschaftlicher, oder Herstellung künstlerischer, namentlich monumentaler oder kunsttechnischer Werke u. s. w.

6. Diese Verleihung eines Stipendiums zu einem jedesmal zu bestimmenden Zweck muß aber eine gewisse Freiheit gewähren rücksichtlich des Umfangs und der Dauer der Verleihung, und ist deshalb in beiden Beziehungen nur eine Minimalbeschränkung für zweckmäßig erachtet worden (§ 3 und § 5).

7. Die Einführung einer Reihenfolge (§ 6) beabsichtigt die Erleichterung der Geschäftsführung für das Kuratorium. Wenn demnach das nach Maßgabe des § 11 b. zu erlassende Ausschreiben in erster Linie beispielsweise den Kunstgelehrten für das bevorstehende Stipendienjahr als berechtigt nennt, so kommen etwa einlaufende Bewerbungen aus der nächstfolgenden Kategorie überhaupt erst zur Prüfung, falls unter den Bewerbern der ersten Kategorie kein Würdiger gefunden wird.

8. Zur Uebernahme des Kuratoriums bei Begründung der Stiftung hat sich die stiftungsmäßige Anzahl von Männern bereit gefunden aus dem Kreise der persönlichen Freunde des Verstorbenen.

Da diese schon durch ihre nahe Beziehung zum Verstorbenen vorzugsweise in der Lage sind, die Grundsätze dieses Statuts für die Verleihung von Stipendien, so weit solche einen freien Spielraum gewähren, im Sinne von Friedrich Eggers anzuwenden, beziehungsweise zu ergänzen, so ist dem Kuratorium für den Fall des Ausscheidens von Mitgliedern das Selbstergänzungsrecht verliehen (§ 12), damit sich von vorne herein eine Tradition im Sinne und Geiste des Verstorbenen zu bilden und fortzupflanzen vermag. — Hier soll nur der eine Fingerzeig gegeben werden, daß Friedrich Eggers sich in allen Kunstangelegenheiten gern des Beirathes der ausübenden Künstler bediente, wo es aber zu vermeiden war, die Entscheidung nicht in deren Hände zu legen pflegte.

Folgen die Unterschriften.

B. Stuttgart. Der am 27. Januar d. J. so unerwartet erfolgte Tod des Herzogs Eugen von Württemberg hat mehrere Kunstwerke hervorgerufen, welche das Andenken des jungen Fürsten zu erhalten bestimmt sind. Zunächst ist eine große Büste desselben von R. Dietelbach zu erwähnen, die sich durch große Aehnlichkeit und lebensvolle Auffassung auszeichnet. Sie wurde vom König von Württemberg angekauft und im Auftrage desselben von Pelargus hier in Bronze gegossen und soll ihre Aufstellung im Garten der königlichen Villa zu Berg erhalten. Ein ebenso gelungenes Bildniß des Herzogs führte L. Horst hier für die Königin Olga aus. Dasselbe ist ein Brustbild in Lebensgröße und gehört zu den besten Arbeiten des strebsamen Künstlers, der es im Auftrage der Herzogin Vera, der Wittwe des Entschlafenen, nochmals malen soll. — Auch der Kupferstecher Ernst Forberg in Düsseldorf hat ein Porträt desselben verfertigt. Es ist ein kleiner trefflich behandelter Stich.

Zeitschriften.

Kunst und Gewerbe. No. 25.
Die äussere Ausstattung der Bücher, von O. v. Schorn.

Blätter f. Kunstgewerbe. H. 6.
Spitzenmuster aus dem Anfange des XVII. Jahrh. — Moderne Entwürfe: Schreibtisch; Firstgitter; Glasgemälde; Punschbowle; Champagnerkühler.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit No. 5.
Die Pistolen vom 15.—17. Jahrh., von A. Essenwein. (Mit Abbild.) — Die Sammlung von Handzeichnungen in der Breslauer Stadtbibliothek, von A. Schultz.

The Academy. No. 267.
Two books on St. Albans Abbey, von Ch. J. Robinson. — Report of the Deputy Master of the Mint. — Discovery of a prehistoric city in Tuscany.

Journal des Beaux-Arts. No. 11.
Exposition à Paris des oeuvres de Frédéric van de Kerkhove, von J. van de Kerkhove. — Exposition du cercle artistique de Bruxelles, calalogue raisonné. — Exposition au cercle artistique d'Anvers. — Les peintres français au Salon de Paris, von H. Jouin. — Raymond Bordeaux.

Gewerbehalle. Lief. 6.
Krystall-Gefässe im National-Museum in München; Architektur-Detail von den Arkaden über der „Riesentreppe" im Hof des Dogenpalastes in Venedig. — Moderne Entwürfe: Büffet-Schrank; silberner Präsentirteller; Gaslampe; Fayence-Ofen und Wandverkleidung; Album; Tapetenmuster.

L'Art. Nr. 129.
Art et législature. M. Jules Buisson et le Musée des Souverains, von T. Chasrel. (Mit Abbild.)

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XII. Jahrgang.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

5. Juli



Nr. 39.

Inserate
à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1877.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Donnerstag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Der Salon von 1877.

II.

Vom Akademiker Bouguereau zum Akademiker Cabanel ist der Uebergang sehr natürlich; sie sind eines Geistes Kinder und gleichen einander in den Vorzügen wie in den Mängeln ihres Talentes. Cabanel hat diesmal ein sogenanntes Historiengemälde ausgestellt, welches er „Lucretia und Tarquin" benennt, und in dem er den Ueberfall der keuschen Römerin durch den lüsternen Königssohn in ihrem reichen Schlafzimmer zur Darstellung bringt. Keine Spur von antikem oder auch nur dramatischem Geiste ist in dieser von Livius so meisterhaft für den Maler vorbereiteten Scene zu finden; da ist einfach der jugendliche Liebhaber eines Boulevardtheaters, welcher einem im Fauteuil aufgestützt sitzenden Ateliermodell eine unzweideutige Liebeserklärung macht. Alles ist ebenso säuberlich, glatt und glänzend, wie hohl, saftlos und füßlich gemalt; diese überzuckerte, geleckte, mattherzige Kunst macht beinahe einen widerwärtigen Eindruck. Dennoch läßt sich nicht läugnen, daß in der Malweise Cabanel's, trotzdem es ihrer Eleganz an Festigkeit, ihrer Grazie an Heiterkeit und ihrer Vornehmheit an Charakter gebricht, eine große Kunstfertigkeit und ein technisches Vermögen steckt, deren schrankenlose Geltendmachung auf das Kunstwerk selbst entnervend wirkt. Die technische Virtuosität freilich findet in jeder Kunst ein zahlreiches und dankbares Publikum, weßhalb Cabanel nicht blos viele Schüler, sondern auch viele bewußte und unbewußte Nachahmer großgezogen hat, die sich heuer im Salon neben ihrem Meister recht breit machen. Wir erwähnen vorerst seinen Neffen, Pierre Cabanel, welcher diesmal mit einem großen, aber unerfreulichen Stück Leinwand: „Schiffbrüchige an der bretonischen Küste" keinen Erfolg aufzuweisen hat. Nicht viel besser ist die „Quelle" von Besnard, ein nach orientalischem Zuschnitt angefertigtes Frauenzimmer, welches, in einer frischen Landschaft auf bemoosten Steinen sitzend, den Zuflüsterungen eines schlecht gezeichneten Liebesgottes so große Aufmerksamkeit schenkt, daß sie darüber das Wasser in ihrem Kruge verschüttet. Camille Bellanger hat eine „Bacchantin" ausgestellt, deren Kopf und Oberkörper hübsch gezeichnet und modellirt sind, während die violette Drapirung des Unterkörpers in der Farbe hart und mißrathen erscheint; ferner einen „Engel im Grabe", eine schöne, empfindungsvolle Figur, deren Kolorit leider stumpf und viel zu dunkel ausgefallen ist. Das gelungenste Werk aus der Schule Cabanel's ist unstreitig der „Heil. Sebastian" von Bourgeois, welches Bild in Farbe und Modellirung wirkliches Talent bekundet.

Unter den großen Kompositionen fallen Ehrmann's „Musen" zunächst durch den gewaltigen Rahmen auf, der sie umschließt, da sie als Deckenbild im Palaste der Ehrenlegion verwendet werden sollen. Den reizenden und harmonischen Vorwurf hat der Künstler leider nicht in entsprechender Weise zu gestalten verstanden. Die Musen, in drei parallele Reihen geordnet, schwimmen mit ihren Attributen im Aether und über ihnen peitscht Apoll seine Quadriga — eine Komposition, die nichts weniger als geschlossen und harmonisch erscheint. Die Zeichnung ist korrekt und verständnißvoll, aber ohne irgend welche Originalität; die Farbe dagegen ist blaß und saftlos. Im Ganzen kann diese Arbeit nicht als

genügend bezeichnet werden. Ihr gegenüber hat man ein ebenfalls in großen Dimensionen gehaltenes Bild, den für den Chor einer Kirche bestimmten „Heiligen Saturnin" von Chartran placirt. Die Figur dieses Heiligen ist im Ganzen gelungen und auch die Komposition genügt im Allgemeinen; nur sind die Details nicht gleichmäßig vollendet. Toudouze, ein „prix de Rome", dessen Arbeiten in den zwei letzten Jahren beachtet wurden, ist heuer mit seiner „Verwandlung des Weibes von Loth" gänzlich abgefallen. Die Mitte des Bildes nimmt das bereits erstarrte Weib ein, über dessen Haupt ein weißer Engel mit grellblauen Flügeln so ungeschickt schwebt, daß die Gruppe wie ausgerenkt erscheint; rechts führt Loth seine Töchter mit großer Mühe von dannen, links liegen Leichname herum. Alles in diesem Bilde ist unförmig und verfehlt in der Linienführung; das Kolorit hart, schreiend und reizlos. Man glaubt es kaum, daß der Maler vier Jahre in der ewigen Stadt, inmitten der größten Meisterwerke der Kunst zugebracht hat, wenn man dieses Resultat seiner künstlerischen Erziehung betrachtet. Auch ein anderer „prix de Rome", Gustave Boulanger, dessen kleinere Arbeiten einen gewissen Erfolg erzielten, während er mit den größeren, beispielsweise mit den Tanzgruppen für die Große Oper, regelmäßig Unglück hatte, ist diesmal der Versuchung, ein Historienbild zu schaffen, leider unterlegen. Er hat die verschollene Legende aus dem „Leben der Heiligen", wonach der heil. Sebastian sich nach Ueberstehung seines ersten Martyriums stracks zum Imperator Maximian Hercules begab, um diesem die göttliche Rache für die Christenverfolgungen anzukündigen, exhumirt; ein lebensfähiges Bild aber hat der Maler mit seiner durchwegs vergriffenen, geistlosen Komposition um so weniger zu schaffen vermocht, als selbst die malerischen Qualitäten bei Weitem nicht zureichen. Heuer haben die Zöglinge der Villa Medici überhaupt kein Glück. Einer von ihnen, Aimé Morot, hat natürlich ein „klassisches" Thema bearbeitet und eine „Medea" eingeschickt; unter der Hand aber ist sein Opus zu einer lächerlichen Charge der „Salome", dieses berühmten Bildes von Henri Regnault, geworden, welcher Künstler bekanntlich den „Akademikern" ein Dorn im Auge war. Geht das so fort, so wird man an der Einwirkung des klassischen Bodens auf die französischen Kunstpflanzen verzweifeln müssen!

Die kirchlichen und biblischen Stoffe sind heuer in so großer Zahl bearbeitet worden, daß man das Einbrechen der klerikalen Strömung, die in unserem politischen Leben eine so bedeutende Rolle spielt, in das Gebiet der Kunst unmöglich verkennen kann. Diese Stoffe haben die militärischen, welche unmittelbar nach dem Kriege vorherrschend waren, abgelöst, und während noch vor drei Jahren gar manche Wand des „Salon" aussah wie eine Illustration zu einem Generalstabswerk, gewahren wir jetzt überall Bilder zu den Büchern Mosis, den Evangelien, Apostelgeschichten, Bollandisten und anderen Zierden klösterlicher Bibliotheken. Der officielle Salonkatalog, in welchem die heiligen Belegstellen bei den betreffenden Bildern gewissenhaft citirt und umständlich excerpirt sind, hat dadurch heuer einen ungewohnt frommen Anstrich gewonnen. Der wahrhaft religiöse Geist, die wirklich fromme Gläubigkeit und glühende Ekstase, welche derartige Stoffe von dem Künstler fordern, der sie darzustellen unternimmt, sind freilich in unserem naturforschenden Jahrhundert sehr selten geworden; deßhalb lassen uns die allermeisten Heiligenbilder des „Salon", trotz der beim Auftreiben der Stoffe entfalteten kanonischen Gelehrsamkeit, vollkommen kalt. Um so erfreulicher ist es, wenn wir bei einigen dieser Bilder einen Abglanz jener erhabenen Empfindungen und jenes religiösen Geistes wiederfinden, welcher uns an den Gebilden der alten Meister so sehr entzückt. Dies ist der Fall bei Meynier's talentvoller Darstellung einer den Bollandisten entnommenen Märtyrergeschichte von „Chrysantes und Daria". Dieses Gemälde ist vielleicht das einzige Historienbild des Salons, in welchem die Erfindung auf der Höhe der Aufgabe geblieben ist, und in dem eine wahrhaft religiöse Auffassung zum Durchbruch kommt. Der junge Märtyrer, welcher den Tod erlitt, weil er die der Minerva geweihte Jungfrau Daria zum Christenthum bekehrt hatte, ist bereits gefesselt und blickt voll glühender Sehnsucht gen Himmel; Daria blickt den „Befreier ihrer Seele" voll begeisterter Dankbarkeit an und scheint sich ebenfalls dem Märtyrertode weihen zu wollen. Der Ausdruck ist einfach, keusch, erhaben; selbst die schwache und monotone Farbengebung vermag ihn nicht zu beeinträchtigen. Auf dem kirchlichen Gebiete hat noch ein anderer junger Künstler, Edmond Dupain, mit großem Glück debutirt. Sein „Barmherziger Samaritaner" ist reich und geschickt komponirt: der Samaritaner und zwei seiner Leute heben den Verwundeten vom Pferde und tragen ihn in das gastliche Haus, vor welchem der Wirth sie erwartet. In der korrekten, mit sicherer Empfindung geführten Zeichnung der Körper, dann in dem glänzenden Kolorit der schönen Kostüme kommt ein echtes, energisches Talent zum Vorschein, welches sich mehr der realistischen und rein malerischen Seite der Kunst zuneigt; daher wundert es uns nicht, daß des Künstlers zweites Bild, „Die Märtyrer Gervasius und Protasius", welches unbedingt religiöse Auffassung erheischt hätte, weit weniger gelang, als das erwähnte Sujet aus dem Evangelium, das einen rein menschlichen Hintergrund hat. Mangel an religiösem Gefühl ist auch das Hauptgebrechen eines auffallenden Gemäldes von Humbert, „Christus vergiebt der Ehebrecherin".

Der Künstler mußte sich, da er in sich keine adaquäte Empfindung verspürte, an große Vorbilder anlehnen, um den Stoff zu bewältigen; wo er selbständig zu werden versucht, erzielt er einen Mißerfolg. Der Heiland steht vor einem mit orientalischer Pracht ausgestatteten Thronsitze; ein schöner blauer Mantel von strengem, antikisirendem Faltenwurf umhüllt seine Gestalt; mit dem Finger deutet er nach dem Himmel, allein sein Antlitz bleibt starr, leblos, und der Ausdruck der regelmäßigen, steifen Züge erinnert an die byzantinischen Typen mit der unpersönlichen maskenhaften Regungslosigkeit. Hingegen ist die knieende Ehebrecherin, welche mit überschwänglicher Inbrunst die schöne Hand des Gottmenschen umfaßt, völlig modern, ja geradezu heidnisch. Nur ihr Unterleib ist ein wenig durch eine elegante violette Tunica verhüllt, im Uebrigen schimmert uns üppiges, rosiges Fleisch, das der Pinsel mit lüsterner Vorliebe ausgemalt hat, entgegen; das ganz salonmäßig frisirte Haar von höchst moderner Farbe scheint vollends zu verrathen, daß die reizende Sünderin noch lange nicht bekehrt ist. Neben dem starren, archaischen Christus ist diese aus dem modernsten Babel hergeholte Frauengestalt eine ungeheure künstlerische Taktlosigkeit, welche uns bei dem vornehmen Geschmacke, den die malerischen Qualitäten, insbesondere das glänzende, saftige, tiefe und geschmeidige Kolorit des Künstlers verrathen, in Erstaunen setzen würde, wenn nicht die leuchtende Farbenpracht von einer kondensirten Sinnlichkeit erfüllt wäre, die uns direkt an die Palette Hans Makart's gemahnt.

Ungleich strenger, ja fast asketisch hat Weerts in einem riesigen Rahmen eine Legende vom heiligen Franz von Assisi behandelt. P. Ribadeneira's „Blumen aus dem Leben der Heiligen" — ein Buch, das im Jahre des Heils 1877 im Atelier eines Pariser Künstlers zu finden, man sicherlich nicht vermuthen würde — erzählen uns, daß Papst Nikolaus IV. einmal Lust bekam, den Leichnam des heil. Franz von Assisi 62 Jahre nach dessen Tode zu sehen und ihn in der Grab-Krypta, ohne alle Stütze aufrecht stehend, mit offenen zum Himmel gerichteten Augen vorfand. Dieser Stoff hat unseren Künstler derart begeistert, daß er die heilige Krypta fast in Naturgröße darstellte, so daß der heilige Leichnam, der Papst und seine Begleiter trotz ihrer ansehnlichen Dimensionen auf dem Bilde sich verlieren. Uebrigens sind die irdischen Personen im Ganzen gelungen; der todte Heilige jedoch befindet sich in einer selbst für einen Lebenden viel zu theatralischen Stellung. Die Ausführung ist energisch und plastisch; nur können wir uns mit der schweren, erdigen Farbe nicht befreunden. Ein „Christus im Grabe" von Gaillard ist nichts als eine ganz abscheuliche Nachbildung des berühmten gleichnamigen Bildes von Ph. de Champaigne im Louvre; dieser Maler ist überhaupt ein geborner Plagiator, der auch im vorigen Jahre einen heil. Sebastian ausstellte, welchen er sich einfach bei Mantegna geholt hatte. Der „Christus im Grabe" von Perrault ist ungleich besser; Kopf und Körper des Leichnams sind korrekt und fein, vielleicht sogar zu elegant gezeichnet und modellirt; das Kolorit ist weich und lebensvoll, und die durchsichtigen schwarzen Schatten lassen die Bläße des Körpers trefflich hervortreten. Verschweigen können wir jedoch nicht, daß dieses Bild sich stark an den herrlichen „Leichnam Christi" von Henner anlehnt, welcher eine Zierde des vorjährigen Salons war. Da wir den Namen dieses berühmten Künstlers einmal genannt, so wollen wir auch gleich seine diesmalige Ausstellung besprechen, um nach so vielem nothgedrungenem Tadel den Artikel mit einigen Worten wohlverdienter Anerkennung zu schließen.

Henner, ein Elsässer, dessen Geburtsort Bernweiler jetzt wieder deutsch geworden, gehört unstreitig zu den bedeutendsten französischen Malern der Gegenwart und hat als solcher auch bereits im Luxembourg Aufnahme gefunden. Seine Werke zeichnen sich nicht nur durch vornehme, echt künstlerische Auffassung, sondern auch durch eine gediegene malerische Behandlung aus, welche allein dem Künstler einen hervorragenden Rang sichern würde, selbst wenn von ihm blos Studien vorhanden wären und er sich zu größeren Kompositionen nicht aufraffen könnte. Als Maler besitzt Henner eine ausgeprägte Eigenart, welche zunächst auf seinem ebenso energischen wie zarten Kolorit beruht, dann aber auch auf einer sorgfältigen und gewissenhaften Durchbildung seiner Figuren, die heute leider zu den Seltenheiten gehört. Er besitzt das Geheimniß der großen Koloristen, mit wenigen einfachen Tönen, mit einer äußerst beschränkten Farbenscala einen großen Farbeneffekt zu erzielen; dabei ist seine Farbengebung durchaus ihm eigenthümlich und keinem anderen Meister abgeguckt. Ebenso originell und unabhängig von Vorbildern ist die Auffassung und Behandlung seiner Stoffe, die er mit Vorliebe um so eigenartiger zu gestalten sich bemüht, je gewöhnlicher und bekannter sie sind. Daß er dabei manchmal an's Bizarre und Unschöne streift, kann nicht geleugnet werden; öfter jedoch gelingt es ihm, kühne, phantasievolle Schöpfungen hinzustellen, welche mehr als bloßes Talent voraussetzen und den wahren Meister verkünden. Von dieser Lust an origineller Darstellung hat er auch heuer eine Probe gegeben; einen Freund, der durchaus sein Porträt von Henner besitzen wollte, hat er als — Johannes den Täufer gemalt. Die legendarische Schüssel ist wohl ein seltsamer Rahmen zum Porträt eines lebenslustigen Parisers, und wir wissen, daß dessen Familie sich lebhaft gegen das Martyrium in effigie sträubte, welches Henner seinem Freunde auferlegen wollte; allein der Künstler bestand unerbitt-

lich auf seiner Auffassung, weil er fand, daß der Kopf seines Opfers sich für den enthaupteten heil. Johannes besonders eigne. In der That macht das Bild einen vortrefflichen Eindruck; der blos im Profil sichtbare Kopf ist energisch aus der Farbe heraus modellirt; die Fleischtöne sind von einer schimmernden, durchsichtigen Blässe und einem weichen Schmelz, den man höchstens noch bei einigen alten Venezianern findet; die Beleuchtung ist äußerst zart durch einige Lichtstrahlen bewirkt, welche aus den tiefen, warmen, durchsichtigen Schatten magisch hervorbrechen. Ohne ein eigentliches Gemälde sein zu wollen, ist diese originelle Porträtstudie ergreifend und bezaubernd. Höchst ansprechend und stimmungsvoll ist auch sein zweites diesjähriges Ausstellungsobjekt, „Der Abend“. Im Hintergrunde ein dichtes Gebüsch, dessen Grün bereits durch den sinkenden Abend entfärbt ist; davor ein stiller Weiher, welcher den zartblauen, von den letzten Sonnenstrahlen umschimmerten Himmel schwach zurückstrahlt; im Vordergrunde eine am Wasser gelagerte, mit dem Rücken gegen den Beschauer gekehrte Nymphe, welche ihr von röthlichem Haar umflossenes Haupt auf einen herrlichen Arm stützt, der sich mit seinem lichten Fleisch aus dem matten Grün des Rasens wie eine Wunderblume erhebt. Das Werk ist nicht viel mehr als eine Farbenskizze, und es gehörte eigentlich viel Muth dazu, solch' eine unfertige Arbeit im Salon auszustellen; dennoch hat der Künstler wohl gethan, diese Studie, in welcher Form und Ton blos durch einige leichte Farbenflecke meisterhaft ausgedrückt sind, nicht zu vollenden. Denn die poesievolle Stimmung und berückende Farbenharmonie dieser Skizze hätte unter einer tiefer in's Detail dringenden Behandlung nur leiden können. Nichts anmuthiger und vom technischen Standpunkte interessanter, als die fabelhafte Geschicklichkeit, mit welcher Henner durch den Pinsel die Formen hervorzaubert, alle Umrisse in Farben taucht, sie gleichsam absichtlich verwischt und dennoch herrlich gezeichnete Gestalten liefert, in denen ein kräftiges, blutreiches Leben pulsirt. In diesem Verfahren unseres Koloristen liegt etwas Magisches und Geheimnißvolles, welches uns, bei aller Verschiedenheit der Palette, unwillkürlich die Malweise Rembrandt's, dieses Groß-Kophta's der Koloristen, in Erinnerung bringt.

Paris, Mai 1877. Charles Guerrard.

Kunstliteratur.

Dix Eaux-Fortes d'après Rembrandt par N. Massaloff. Leipzig, W. Drugulin. 1876. Imp.-Fol.

So lange in der Welt noch ein Bild oder eine Radirung von Rembrandt zu finden sein wird, so lange wird es auch Bewunderer seiner Werke geben; denn ein geheimnißvoller Reiz entströmt allen seinen Kompositionen und läßt uns das geheime Walten eines großen Genius in denselben spüren. Worin liegt aber dieser unwiderstehliche Reiz? Rembrandt verschmäht es, nach „der Regel“ zu komponiren, seine Zeichnung ist nicht so streng, seine Gruppirung nicht so berechnet, wie bei den großen italienischen Künstlern des Cinquecento; auch die weiche Gefühlsweise der späteren Italiener wird man vergebens bei ihm suchen; selbst die anmuthigsten Scenen der Bibel zieht er in das prosaische holländische Alltagsleben herab, und doch weht in seinen Bildern, oft gerade da, wo er aller Poesie den Fehdehandschuh hinzuwerfen scheint, der ganze Zauber derselben, der den Beschauer für den Abgang der idealen Linienführung vollauf entschädigt. Worin anders liegt dieser Zauber als in der Macht seiner Farbe! Getreu giebt er den Lokalton eines jeden Gegenstandes, aber er zwingt das Licht, eine solche Beleuchtung über alles von ihm Dargestellte auszugießen, daß die Lokalfarbe idealisirt wird, und indem er Licht und Schatten in allen Abstufungen ihres Wechselkampfes auf der Fläche erscheinen läßt, erhalten selbst die tiefsten Schattenpartien durch reflektirtes Licht so viel Transparenz, wie nöthig ist, um der Phantasie freien Spielraum zu lassen. Wenn die Lichtpartien in ihrer Brillanz auch im ersten Augenblick die Augen ganz gefangen nehmen, bei näherer Betrachtung bieten auch die Schattentheile ihre ungeahnten Ueberraschungen. Man kann darum Rembrandt's größere Kompositionen zu wiederholten Malen betrachten und wird immer etwas Neues entdecken. Seine Bildnisse stellen nicht allein die Züge des Dargestellten getreu dar, sondern sind zugleich ein Spiegel ihres Charakters, wahre Typen. Seine Porträts werden deßhalb immer entzücken, wenn auch der Name und die Lebenssphäre des Dargestellten ganz unbekannt bleiben.

Nach dem Gesagten dürfte man glauben, daß Rembrandt's Gemälde durch keinen Kupferstich auch nur annähernd getreu wiedergegeben werden könnten, da die Farbe des Künstlers ein unübersteigbares Hinderniß bleibt. Indessen hat Rembrandt selbst durch eigenes Beispiel gelehrt, wie seine farbenglühenden Gemälde auf die Kupferplatte zu übertragen sind, indem er zur Radirnadel griff und uns zeigte, daß er mit dieser ebenso gut wie mit Pinsel und Farbe zu malen verstand. Dieses Beispiel ist von jeher sehr verlockend zur Nachahmung gewesen. Man gehe in einer reichen Rembrandtsammlung eines öffentlichen Kabinets etwa die Abtheilung der Blätter durch, welche Bartsch als „dans le goût de Rembrandt“ verzeichnet, so wird man finden, daß selbst erbärmliche Pfuscher es wagten „im Geschmack von Rembrandt“ zu kritzeln und ihre Blätter als Rembrandt's Originale zu interpoliren. Wer sich da betrügen ließ! — Dann aber haben auch echte Künstler

die Radirweise ihres Vorbildes adoptirt, nicht ohne ihr etwas von eigener Originalität beizufügen, wie F. Bol, J. Lievens und G. Vliet.

Um die Mitte des verflossenen Jahrhunderts stoßen wir auf einen Dietrich und G. F. Schmidt, die Rembrandt im Radiren (ersterer auch in Gemälden) nachahmten; letzterer besonders brachte es zu großer Vollkommenheit, wie das von ihm vollendete Blatt auf der von Rembrandt unvollendet gelassenen Platte (B. 259) beweist. Ebenso hat er mehrere Bilder Rembrandt's durch die Radirung verewigt. Später ist der Belgier J. de Frey zu nennen, der gleichfalls Gemälde Rembrandt's mit der Radirnadel trefflich nachzumalen verstand. In unserer Zeit, wo Rembrandt's Kunst unzählige Verehrer und Freunde zählt, sind ebenfalls glückliche Interpreten seiner Bilder vermittelst der Kupferplatte erstanden. Besonders sind drei zu nennen, die ganz in den Geist der Werke Rembrandt's eingedrungen sind. Von William Unger hat diese Zeitschrift bereits wiederholt Radirungen nach solchen gebracht; sie fanden allgemeine Bewunderung. Auch Leopold Flameng ist als trefflicher Rembrandtradirer allgemein geschätzt. Von dem dritten ist soeben eine Publikation von zehn Blättern erschienen, der wir unsere Aufmerksamkeit nicht versagen können.

Die Radirungen von Nicolaus von Massaloff sind für die Kunstfreunde keine neue Erscheinung; der Name des noch jugendlichen Künstlers hat sich bereits einen guten Klang erworben. Geboren zu Moskau 1845, bildete er sich bei Flameng in seiner Kunst aus und verlegte sich bis jetzt fast ausschließlich auf Rembrandt, dessen Gemälde er mit großer Treue in das Schwarze übersetzt. Er wählte auch den besten Weg, um zu einem erwünschten Resultate zu kommen; er bildete sich nach den Originalradirungen Rembrandt's und fand so den richtigen Schlüssel, wie dessen Gemälde mit der Radirnadel behandelt werden sollen. Eine Folge von Radirungen nach Rembrandt's Gemälden der Petersburger Eremitage ist früher erschienen.*) Auch die oben angeführte, im Verlag von W. Drugulin in Leipzig erschienene Publikation beschäftigt sich nur mit diesem Meister, und wir müssen bekennen, daß sowohl die Auswahl der Gemälde, als auch die Ausführung der Radirungen äußerst gelungen ist. Wir finden hier eines der Hauptbilder Rembrandt's, die berühmte Nachtwache aus Amsterdam, des Meisters Bildniß aus dem Wiener Belvedere, Samson's Festmahl aus Dresden. Erstgenanntes Bild spottete bis jetzt jeder photographischen Aufnahme. Die übrigen sieben Blätter reproduciren Gemälde der Kasseler Galerie, deren Kunstschätze bekanntlich erst in der Neuzeit der Kunstwelt zugänglich geworden sind. Man weiß nicht, welchem der Bilder (es sind ein biblisches und sechs Porträts) man den Vorzug geben soll! Jakob segnet die beiden Söhne Josef's, das Bildniß der Saskia, das des Bürgermeisters Six, des Schreibmeisters Coppenol, eines Mathematikers, einer jungen Dame und eines Fahnenträgers — jedes Blatt ist im vollen Sinne ein Kunstwerk. Rembrandt müßte sich selbst freuen, wenn er seine Gemälde auf eine so treue, künstlerisch vollendete, ihm geistesverwandte Art reproducirt sehen könnte.

J. E. Wessely.

*) Vergl. Zeitschr. VIII, 190 ff.

Volkelt, Dr. Johannes, Privatdocent in Jena, Der Symbolbegriff in der neuesten Aesthetik. Jena, H. Dufft. 1876. V und 120 S. 8.

„Im Mittelpunkte der Entwickelung der neuesten Aesthetik steht der Symbolbegriff. Die gegenwärtigen Kämpfe auf ästhetischem Gebiete drehen sich um ihn, mag er auch öfters unausgesprochen im Hintergrunde stehen." Diesem Einleitungsgedanken entsprechend, sucht der Verfasser die historische Entwickelung des Begriffes der Symbolik zu geben, indem er seine Bedeutung und Gestaltung bei den neuern Aesthetikern seit Hegel verfolgt und die jedesmalige Auffassung von seinem Standpunkte aus beurtheilt, um so die von ihm für richtig gehaltene Auffassung nach Abstreifung alles Unbrauchbaren sauber herauszuschälen. Es geschieht dies mit Geschick und Verständniß, so daß sich das Büchlein als Ergebniß wohl durchdachter Arbeit so gut liest, wie es innerhalb der Nachwirkung Hegel'scher Dialektik möglich ist. Gegenüber der Begriffsdeduktion thut ein unmittelbareres Ablösen der Begriffe von der konkreten Welt noth, wenn die wissenschaftliche Auffassung mit den Thatsachen übereinstimmen soll. Dies scheint uns aber bei dem Grundgedanken des Buches nicht der Fall zu sein.

Der Verfasser entfernt sich, im Anschluß namentlich an Friedrich Vischer und dessen Sohn Robert Vischer, von dem geläufigen Begriff des Symbols und der Symbolisirung, deren charakteristisches Merkmal die bewußte sinnbildliche Auffassung ist und findet das Wesentliche des Symbolisirens in der „körperlichen Selbstversetzung", welche das Mittelglied und eben dadurch die Grundbedingung für alle poetische Auffassung ist. Dieser Prozeß wird am besten aus den gegebenen Beispielen klar. So liegt „wenn ich eine wellenförmige Hügelreihe sehe", — „das mein Gefühl Bestimmende darin, daß ich vermittelst der Phantasie das wellenförmige Auf und Nieder mit dem ganzen Körper mitmache und die wohlige Empfindung dieses sanften Auf- und Niederschwebens genieße." Der Verfasser fühlt sehr deutlich, daß „diese ganze Theorie als unwahrscheinlich und den psychischen Erfahrungen eines Jeden widersprechend erscheinen" muß, wenn man „die Mitwirkung unseres

Körpers" nicht „als dunkles, wenig ausdrückliches Mittelglied, als unmerklich bewußten Hintergrund" gelten lasse. Was ist aber ein „unmerklich bewußter" Hintergrund? Ist er bewußt, so wird er gemerkt; ist er unmerklich, so kommt er nicht in's Bewußtsein, und geschieht dies nicht, wie kann er die Quelle unserer poetischen Empfindung sein, die sich doch sehr deutlich von der unpoetischen unterscheidet und somit nicht nur etwas zum Grunde haben muß, das sehr deutlich merkbar ist, sondern das auch unsern psychischen Erfahrungen nicht widerspricht, mit ihnen vielmehr im Einklang steht. Es ist eben einfach falsch, daß die poetische Empfindung dadurch entsteht, daß wir uns mit Hilfe der Phantasie in die Objekte versetzen und mit dem Bache springen, mit der Blume schwanken, in der Wolke uns grollend ballen, an der Tanne emporklettern und eben dadurch die Empfindung des Schönen gewinnen. Ich muß dann konsequenterweise auch mit einer Hopfenstange aufsteigen und sie als etwas Schönes empfinden. Diesen letzten vom Verfasser dem jüngeren Vischer entnommenen Beispielen gegenüber habe ich früher geltend gemacht, daß die poetische Empfindung und somit ein wesentlicher Bestandtheil des Urtheils „schön" ihren Grund vielmehr darin habe, daß wir im Objekt einen Willen voraussetzen, den wir uns aus dem einzigen uns thatsächlich bekannten, unserem eigenen, erklären und diesem analog als einen bewußten auffassen. Es stimmt dies so sehr mit den Thatsachen und mit den psychologischen Erfahrungen überein, daß wir Menschen auf einer frühen Kulturstufe und als Kinder gar nicht anders können, als die Dinge uns als ebenso belebt und ebenso mit einem individuellen, bewußten Willen begabt vorstellen, wie wir selbst sind — ein Umstand, der uns erklärt, weshalb uns die Auffassung der Wilden und der Kinder so poetisch erscheint: beide können auch die leblosen Objekte nicht anders als belebt auffassen; wir aber kennen von uns eine solche Auffassung nur als das Produkt eines willkürlichen psychischen Aktes und setzen nun, als ob wir selbst wieder Kinder wären, auch bei jenen diesen Akt als willkürlich voraus und fassen somit einen der Unfähigkeit entspringenden Akt der Nothwendigkeit als einen freiwilligen und eben dadurch poetischen auf. Diese Voraussetzung eines dem unsren analogen Willens im Objekt ist nun aber sehr weit entfernt von der Erkenntniß des „All-Einen", in welcher unbewußten pantheistischen Auffassung der Verfasser den metaphysischen Grund jenes auf der körperlichen Selbstversetzung beruhenden Symbolisirens finden will, und nicht minder entfernt von jenem Schopenhauer'schen Analogieschluß, welcher die Grundlage für seine Auffassung geworden ist, das Ding an sich als den „Willen" zu charakterisiren.

Können wir in diesen Hauptpunkten mit dem Verfasser nicht übereinstimmen, so freuen wir uns, bei ihm doch wenigstens die Zurückweisung der Uebertreibung R. Vischer's zu finden, auf welche wir früher (Kunst-Chronik X, 5 ff.) schon hingewiesen haben, der Behauptung nämlich, daß das ästhetische Empfinden auf der Erkenntniß einer Aehnlichkeit unsres Körpers mit dem betrachteten Objekte beruhe, auf deren Konsequenzen a. a. O. aufmerksam gemacht worden ist.

Wenn, wie der Verfasser behauptet, der Symbolbegriff im Mittelpunkte der Aesthetik steht, so wird es darauf ankommen; in seiner Auffassung maßvoll zu sein und ihm nichts den psychischen Thatsachen Widersprechendes unterzuschieben. Nur in diesem Fall kann er ein kräftiges Argument gegen die Einseitigkeit der Formalisten werden, während er bei der ihm von R. Vischer und Volkelt zu Theil gewordenen Ausbildung selbst wiederum so einseitig geworden ist, daß er den Gegnern der „Gehaltsästhetik" ein nur allzu leicht zu treffendes Angriffsobjekt abgeben muß.

Veit Valentin.

Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch von Jakob Burckhardt. Dritte Auflage, besorgt von Ludwig Geiger. Erster Band. Leipzig, E. A. Seemann. 1877. 8.

Burckhardt's „Kultur der Renaissance" gehört zu denjenigen Büchern, die mit jeder Auflage nicht nur neue Leserkreise gewinnen, sondern zugleich den alten die stets willkommene Gelegenheit bieten, sie wieder zur Hand zu nehmen. Um so mehr dann, wenn zu dem reichen Material der früheren Bearbeitungen so schätzbare Nachträge hinzugefügt sind, wie sie der treffliche Kenner des Humanismus, der Verfasser der ausgezeichneten Arbeiten über Petrarca und Reuchlin, Ludwig Geiger in Berlin, uns in dieser dritten Ausgabe darbietet. Die Zusätze des Herausgebers erstrecken sich vornehmlich auf die Anmerkungen. Zwar hat auch der Text, besonders in den literarhistorischen Abschnitten, einige größere Einschaltungen erfahren; aber weit ausgiebiger erweist sich Geiger's Thätigkeit in den Noten, die nicht nur in vielen Punkten, Citaten u. dergl., im Detail verbessert, sondern auch durch werthvolle biographische und andere Nachträge außerordentlich bereichert sind. In Folge dessen mußten die Anmerkungen vom Text abgetrennt werden, so daß jetzt auf jeden Abschnitt die dazu gehörigen Noten folgen. Auch erwies es sich als nothwendig, das Buch in zwei Bände (von etwas kleinerem Format als früher) zu theilen. Dem zweiten Bande, dem wir bis Ende d. J. entgegensehen dürfen, soll auch das dringend erwünschte Register (wir hoffen, in der Vollständigkeit, wie z. B. die Geschichte Roms von Gregorovius eines besitzt) beigegeben werden. Daß das Buch mit allen diesen Aenderungen und Zusätzen nur gewinnen kann, wenn sie von so pietätvoller und kundiger Hand ausgeführt werden, wie es hier der Fall ist, brauchen wir nicht weiter auszuführen. Auch in Bezug auf Schönheit und Korrektheit des Druckes ist sehr Bemerkenswerthes geleistet. In dem schwierigen Satz der Anmerkungen, mit ihren vielfach veränderten Hinweisen auf den Text sind uns nur wenige Unebenheiten (wie z. B. in den zu Seite 52 gehörigen Noten) aufgefallen. — Das Werk bedarf keiner Empfehlung. Je lebendiger das Verständniß für die Cultur und Kunst der Renaissance in uns werden, je klarer man erkennen wird, daß dort die Wurzeln des modernen Wesens ruhen, desto fruchtbarer wird auch der geniale „Versuch" Burckhardt's sich erweisen, den Schleier von dem Innern jener gewaltigen, freilich oft ebenso grausen wie herrlichen Zeit zu lüften. L.

Raffael und Michelangelo von Anton Springer. Laut einer Ankündigung der Verlagshandlung dieses Blattes befindet sich eine umfassende Arbeit Springer's über die beiden Hauptmeister des Cinquecento unter der Presse, welche, reich mit Illustrationen ausgestattet, zunächst als integrirender Theil des von Dohme herausgegebenen Gesammtwerkes „Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit" (von welchem neuerdings Lieferung 31—35 ausgegeben wurde) erscheinen und sodann auch in erweiterter Gestalt (mit Quellennachweisen ꝛc.) als besonderes Werk herauskommen soll.

Von Christmann's kunstgeschichtlichem Musterbuche sind neuerdings wieder vier Lieferungen (bei Donndorf in Frankfurt a/M.) erschienen, so daß die Vollendung des ganzen, auf 12 Lieferungen berechneten Werkes bald zu gewärtigen ist.

Sammlungen und Ausstellungen.

R. **Münchener Kunstverein.** Prof. W. Lindenschmit, der Maler des viel besprochenen Bildes: „Venus an der Leiche des Adonis", hat selbst diesem Werke gegenüber mit seinem „Narciß" einen eminenten Fortschritt gemacht. Wenige Künstler der Gegenwart beherrschen Farbe und Technik mit solcher Meisterschaft und verschmähen so wie Lindenschmit jedes Haschen nach Effekt. Dagegen bleibt Eilif Petersen's „Judas Ischariot" weit hinter seinem die Begnadigung Torben Oxe's verweigernden Christian II. zurück. Sein Judas und sein Christus sind ganz gewöhnliche Schacherjuden. Nirgends eine Spur geistiger Vertiefung, wohl aber aller Orten ein Haschen nach Farbeneffekten, das schließlich zu eklatanter Unwahrheit führen mußte. Wohlverdienten Beifall fand H. Flügge's „Galilei und sein letzter Schüler Viviani", eine Komposition von echt künstlerischem Adel, musterhaft in der Technik und harmonisch in der Gesammtwirkung der Farbe. Den Uebergang zum eigentlichen Genre vermittelten „Mignon und der Harfner" von K. von Bodenhausen, dessen Auffassung nicht minder lobenswerth ist als die Zeichnung, während in koloristischer Beziehung wohl manches zu wünschen übrig bleibt. Ed. Grützner liebt seinen Bildern einen kulturgeschichtlichen Hintergrund zu geben; selbst seine humoristischen Mönche repräsentiren bei aller Individualität nicht blos einen Berufsstand, sondern eine bestimmte Kulturstufe. Von diesem Standpunkte ging der wackere Künstler auch in seinen zwei neuesten Bildern bescheidenen Umfangs aus, denen er die Titel „Einst" und „Jetzt" gab. Sie führen dem Beschauer die Vergangenheit und Gegenwart des Klosterlebens in drastischer Weise vor Augen. „Einst" zeigt uns einen Mönch, der, ganz in sein Werk versenkt, den Kreuzgang seines Klosters mit einem Wandgemälde schmückt, während im „Jetzt" ein anderer das, was daselbst frühere Jahrhunderte geschaffen, gleichmüthigst mit Kalk übertüncht und sich dazwischen an einem frischen Trunk Bier aus dem Steinkruge labt. Grützner ist ein scharfer Kritiker gewisser sozialer Zustände, aber er weiß die Grenzen der Gerechtigkeit ebenso gut einzuhalten, als die der Aesthetik. Die Technik ist auch diesmal solid und fein zugleich. Hugo Kauffmann brachte ein „Duett bäuerlicher Liebesleute" und einen „seine Kunststücke produzirenden Affen" und bewährte damit seine oft gerühmte, geistvoll humoristische und lebendige Auffassung und Feinheit des Kolorits. Die „Unterhaltung polnischer Insurgenten in der Gefangenschaft" (1863) von A. W. Kozakiewicz, welche die mannigfachsten nationalen Typen vorführt, würde sicher besseren Eindruck machen, entbehrte die Komposition nicht der Einheit und manche Figur nicht der richtigen Zeichnung. Im Gebiete des Kolorits war R. Kuppelmaier durch zwei treffliche Kostümbilder seiner Eltern glücklich vertreten. Fr. v. Pausinger's „Wild- und Waldbilder" (Waldidylle, Will nicht Frühling werden? Morgenstimmung, Kampf, Wilderer ꝛc.) erfreuten durch poetische Auffassung, stimmungsvolle Wirkung und meisterhafte Handhabung der Kohle gleicher Weise im landschaftlichen, wie im figürlichen Theile und müssen unbedingt dem Besten beigezählt werden, was auf diesem Gebiete geschaffen wurde. H. Heger brachte eine Anzahl sehr sorgfältig ausgeführter Architekturstudien, meist Interieurs, höchst schätzenswerth in Bezug auf Zeichnung, nur etwas trocken in Hinsicht auf Farbe, besonders wo Vergoldung in Frage wie bei den Nummern aus der alten Residenz dahier. Von wahrhaft überraschender Naturwahrheit war G. Schoenleber's farbenfrischer, sonniger „Fischmarkt in Danzig" mit seinem charakteristischen Treiben, Schoenn's „Fischmarkt in Chioggia" unbedenklich an die Seite zu stellen. F. C. Mayer in Nürnberg behandelte einen nicht sonderlich anziehenden Stoff, ein „Kircheninneres in Berchtesgaden" mit großem Geschick. Die Landschaft war vertreten durch einen „Birkenwald im Taunus" und eine „Sommerlandschaft bei Frankfurt" von Burnitz dortselbst, durch tüchtige Arbeiten von A. M. Lindström, Phelps, J. G. Steffan (Gebirgsbach in der Schweiz), K. Wimmer (Am Ammersee), C. v. Donnersperg (Buchenwald), E. Hellrath, Karl Weber (Motiv bei Haimhausen), Andersen-Lundby (Winter) u. A., das Stillleben durch eine prächtige Arbeit von Ch. Dyer. — Berniger erfreute wieder durch energisch behandelte Aquarelle aus dem Süden und Echteler und Meister Konrad Knoll brachten interessant aufgefaßte Porträtbüsten.

* **Die historische Ausstellung der Wiener Akademie** wurde am 17. Juni geschlossen. Sie war während der ganzen Dauer (seit dem 4. April) von 56,245 Personen besucht.

Vermischte Nachrichten.

Rubens-Jubiläum. Von dem Organisationskomité für das Rubensfest in Antwerpen, an dessen Spitze der Bürgermeister der Stadt, Leopold de Wael, steht, erhalten wir die Mittheilung, daß unter den zu Ehren des großen Meisters veranstalteten Festlichkeiten auch ein Künstlerkongreß in Aussicht genommen ist, welcher am 19. August in Antwerpen eröffnet werden soll. Der Kongreß wird, unter dem Schutze des Bürgermeisters und Gemeinderathes der Stadt, von dem Antwerpener Verein für Kunst, Literatur und Wissenschaft organisirt, und ein aus den hervorragendsten Künstlern und Gelehrten Belgiens gebildetes Komité hat die einleitenden Maßregeln in's Werk gesetzt, Einladungen an alle Künstler und Kunstfreunde des In- und Auslandes versandt und für die Berathungen des Kongresses folgendes Programm ausgegeben:

I. Gesetzgebende Abtheilung.

Auffuchung der Grundlagen einer völkerrechtlichen Gesetzgebung zum Behufe des Schutzes der Eigenthumsrechte auf Kunstwerke und zur Verhütung des Betruges und des unerlaubten Nachmachens.

1. Welche sind die geeigneten gesetzlichen Mittel, dem Künstler das Eigenthum seiner Werke zu sichern?

2. Welche praktische Maßregeln sind zu ergreifen, um den Beweis des unerlaubten Nachmachens und des Betruges zu erleichtern?

3. Welche sind die gesetzlichen Bürgschaften, die den Komponisten gewährt werden müssen, um ihnen auf billiger Grundlage den Antheil am Gewinn ihrer Werke zu sichern?

4. Auf welche Weise können die Beschlüsse des Kongresses in Ausführung gebracht und deren Anwendung allgemeiner gemacht werden?

II. Aesthetische und philosophische Abtheilung.

1. Welche Bedeutung hat Rubens in der Kunst, und welchen Einfluß hat er auf unsere und die fremden Schulen ausgeübt?

2. Welchen Einfluß hat die Demokratie auf die Kunst?

III. Artistische und staatshaushälterische Abtheilung.

1. Wie könnte man der monumentalen Malerei einen größern Aufschwung verleihen, und ihr das Ansehen wieder erwerben, dessen sie früher, und besonders in unserm Lande genoß?

2. Muß die Regierung sich in das Mittel legen, um die schönen Künste zu befördern?

3. Ist die Centralisirung der Kunst überhaupt nützlich, oder schädlich?

4. Ist es zum Frommen der Kunst und der Künstler nicht wünschenswerth, den Zugang zu allen Kunstschätzen zu erleichtern, welche sich im Bereich der städtischen Verwaltungen befinden?

IV. Abtheilung für Baukunst.

1. Hat jedes Land nicht in seinen Bauten die Ueberlieferungen der National-Baukunst zu wahren? Müssen wir

in unsern Gegenden bei der Errichtung von Monumenten und öffentlichen Gebäuden nicht auf die Typen des 13. und 17. Jahrhunderts zurückgehn, und sie den Erfordernissen der Jetztwelt anpassen?

2. Wäre es nicht wünschenswerth, daß die gesetzgebende Gewalt ein Beaufsichtigungsrecht über den Stil zu errichtender Bauwerke ausübte, namentlich über solche, die in der Nähe monumentaler Bauten sich befinden, damit sie mit deren Stil in Einklang gebracht werden könnten?

V. Geschichtliche Abtheilung.

1. Welche Elemente giebt es zur geschichtlichen Betrachtung der Werke von Rubens?

Auf der diesjährigen akademischen Ausstellung in Berlin (Kunst-Chronik XII, 584) soll auch die Architektur in ausgiebiger Weise vertreten sein. Wir erhalten in Bezug darauf nachfolgenden, an die deutschen Architekten gerichteten Aufruf:

„Die großen internationalen Kunstausstellungen, welche in Berlin periodisch von der königlichen Akademie der Künste veranstaltet werden, sind bisher nur vereinzelt mit architektonischen Arbeiten beschickt worden. Der Wunsch, die Zusammengehörigkeit der Architektur mit den Schwesterkünsten auch dem größeren Publikum gegenüber mehr zur Geltung zu bringen, und bei letzterem Interesse und Verständniß für architektonische Arbeiten durch Einreihung derselben in diese regelmäßig wiederkehrenden Ausstellungen mehr zu wecken, veranlaßt die Unterzeichneten, hierdurch die Anregung zu einer allseitigen, qualitativ möglichst vortrefflichen Beschickung der Ausstellung im Herbst dieses Jahres zu geben.

Hierbei erlauben wir uns darauf hinzuweisen, daß der § 3 des Programmes für die Ausstellung vom Senat der königlichen Akademie hinsichtlich der Architektur dahin interpretirt werden wird, daß jeder Aussteller sich mit drei Projekten betheiligen darf, und daß es wesentlich darauf ankommt, diese durch schöne charakteristische Darstellung dem allgemeinen Verständniß näher zu bringen. Am besten wird diese Absicht durch eine beschränkte Zahl von gut gewählten Blättern erreicht werden.

Der Erfolg des Unternehmens wird davon abhängig sein, daß es mit Liebe und regem Eifer von Seiten der Fachgenossen aufgenommen wird, und möchten wir deshalb die Betheiligung daran denselben warm an das Herz legen.

Da wir, soweit unsere Kompetenz reicht, die Interessen des Faches in dieser Angelegenheit hier am Ort gern vertreten wollen, da ferner auf eine zusammenhängende räumliche Anordnung nur bei Kenntniß des in Aussicht stehenden Materials eingewirkt werden kann, so wäre eine baldmöglichste Notiz an uns über die beabsichtigte Betheiligung seitens der Fachgenossen erwünscht. Wir bitten Mittheilungen dieser Art gefälligst an die Adresse des mitunterzeichneten Architekten F. O. Kuhn, Berlin W., Kronenstraße 34 III. richten zu wollen und verweisen im übrigen auf das beiliegende Programm."

Berlin, den 1. Juni 1877.

Im Auftrag einer Anzahl Fachgenossen
von Groszheim. F. O. Kuhn. Johannes Otzen.

In einer Nachschrift wird noch beigefügt, daß der Senat der königl. Akademie von der Annahme ausgeht, daß jedes der programmmäßig zugelassenen Projekte in der Regel durch vier Blätter genügend darstellbar ist, daß derselbe die Entscheidung über ein räumlich abgeschlossenes Arrangement von der Zahl der überhaupt eingehenden Kunstwerke abhängig machen muß und der Aufstellungskommission überlassen hat, daß der Senat aber zur Sicherung einer völlig parallel gehenden Werthschätzung der Kunstwerke der Architektur, Skulptur und Malerei in die Aufnahmejury und in die Aufstellungskommission je einen Architekten zu wählen beabsichtigt.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



XII. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

13. Juli

Nr. 40.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1877.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Donnerstag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Katharinenkirche zu Oppenheim*).

Einem unserer herrlichsten Baudenkmäler, der Katharinenkirche zu Oppenheim, steht leider die Gefahr bevor, oder sie ist wenigstens noch nicht vollständig beseitigt, wie so viele unserer Monumente der Vergangenheit, in Folge der rein bureaukratischen Behandlung des Problems ihrer Wiederherstellung durch die Behörden, verrestaurirt zu werden. In der Sitzung der ersten Kammer in Darmstadt vom 28. November 1876 kam die Restaurationsfrage des Baues zur Verhandlung. Mit Recht wurde betont, daß es sich hier vorzugsweise um eine künstlerische Aufgabe ersten Ranges handle, deren befriedigende Lösung ohne einen beträchtlichen Geldzuschuß von der Reichsregierung bei den beschränkten lokalen Mitteln nicht möglich sei. Wir glauben aus der Rede des Ministerpräsidenten Frhrn. von Starck, welcher den Standpunkt der Regierung in dieser Sache vertrat, eine Stelle hervorheben und beleuchten zu sollen. Die Sache scheint aus natürlichen Gründen zum Voraus in ein schiefes Geleis gekommen zu sein, was nicht möglich gewesen wäre, hätten wir jetzt schon eine Reichsbehörde von richtiger Organisation zum Schutze der deutschen Baudenkmäler, was vorerst noch ein frommer Wunsch ist, welchen der Reichsregierung und dem Reichstag zu unterbreiten der Verband der deutschen Architekten- und Ingenieur-Vereine Gelegenheit genommen hat. Solche Fragen, wie die vorliegende, werden zunächst in lokalen Parteikreisen behandelt, in welchen eben die Parteiinteressen den Ausschlag geben. So kam es in Oppenheim, daß die erste Begutachtung durch die Herren Dombaumeister Denzinger in Frankfurt, Hofrath Schäfer in Darmstadt und Professor v. Lübke in Stuttgart nicht in entsprechender Weise gewürdigt wurde und diese Herren theilweise veranlaßt worden sind, ihre fernere Betheiligung an der Angelegenheit zu versagen. Nach allerlei Bemühungen in Oppenheim kam dann die Sache in bureaukratische Hände. Der Standpunkt der Bureaukratie in solchen Dingen ist erst kürzlich wieder mit direkten Hindeutungen auf Vorgänge in Hessen in der Novelle „Der falsche Baurat" (Kunst-Chronik XII, 513) klargelegt worden. Das Oppenheimer Komité hatte sich um Unterstützung an den deutschen Kaiser gewendet, die Eingabe kam durch's Reichskanzleramt an das hessische Ministerium mit dem Ersuchen, Voranschläge und Pläne machen zu lassen und auf Grund dieser sich über den Prozentsatz der Bausumme, welchen das Land selbst decken wolle, der Reichsregierung gegenüber zu äußern. Wenn es nun bei Restaurationsarbeiten in den meisten Fällen überhaupt schwierig ist, zum Voraus einen detailirten Kostenanschlag festzustellen, wenn ein solcher nur auf Grund eines durchaus korrekten und künstlerisch vollendeten Projektes geliefert werden kann, so wäre es doch das Natürlichste gewesen, diejenige Persönlichkeit damit zu beauftragen, welche der Ministerpräsident Frhr. von Starck selbst als „die hervorragendste Capacität auf diesem Gebiete bezeichnete, nämlich Herrn Dombaumeister Schmidt in Wien". Das that man aber nicht, sondern man nöthigte einen Baubeamten, Baurath Horst, die Vorarbeiten zu übernehmen, der einer-

*) Die Katharinenkirche zu Oppenheim und ihre Denkmäler, herausgegeben von C. Hertel, mit erläuterndem Text von Friedrich Schneider. Mainz, Druck und Kommissionsverlag von Victor von Zabern. 1877.

seits doch kaum freiwillig sich des höheren Auftrags entziehen konnte, wenn er sich der Sache nicht gewachsen fühlte, andrerseits befürchten mußte, daß ein Anderer seine Arbeit ausführen würde, falls seine Projekte verworfen würden.

Die Horst'schen Projekte erregten eine wahre Fluth widersprechender Urtheile in der Presse, und anstatt daß man eine Frage delikater Natur delikat behandelte, stieß man Herrn Horst vor den Kopf, indem man die Herren Oberbaurath Schmidt in Wien, Architekt Cuypers in Amsterdam und Professor v. Lübke in Stuttgart zur Begutachtung der Pläne herbeirief. Also hintennach sollte die Autorität gegen einen Kollegen Zeugniß ablegen? Das war eine starke Zumuthung für beide Theile. Hoffen wir, daß die Reichsregierung alles aufbieten werde, um die Angelegenheit in einer ersprießlichen Weise zu ordnen, hoffen wir, daß das soeben erschienene Prachtwerk der Herren C. Hertel und Friedrich Schneider über die Katharinenkirche zu Oppenheim das Seinige dazu thun werde, um den Sinn für dieses schöne Denkmal deutscher Kunst zu erwecken und das Verständniß derselben zu läutern!

Die 25 Tafeln des Atlas bestehen aus vorzüglichen Photographien des Hertel'schen Kunstverlages von 30 : 25 Cm. und veranschaulichen das Aeußere wie das Innere der Kirche, ihre wichtigsten Einzelheiten und die herrlichen Grabdenkmäler, welche sie enthält. Nach zwei Probeblättern zu urtheilen, die dem Ref. vorliegen, wird die ganze Sammlung als eine willkommene Ergänzung des von F. H. Müller herausgegebenen Werkes über den Bau das regste Interesse bei allen Kunstfreunden erwecken. Den kunsthistorischen Text ziert eine Viguette nach Merian, und eine Reihe von Nachträgen und urkundlichen Belegen schließen ihn ab. Wir geben von dem interessanten Inhalt einen kurzen Auszug und betonen die Punkte, welche von den seitherigen Annahmen der Kunstgeschichte abweichen.

Der ältere, romanische Bau wurde errichtet, nachdem Oppenheim durch Bestätigung und Erweiterung seiner Stadtrechte unter Friedrich II. an Bedeutung gewonnen hatte. Die Kirche erhielt 1258 die Rechte einer Pfarrkirche und war ohne Zweifel ein Bau von ansehnlichen Verhältnissen, wofür die noch erhaltenen Westthürme sprechen. Das bedeutende Emporblühen der Stadt veranlaßte einen Neubau der Kirche, zu welchem 1262 der Grundstein gelegt worden sein soll. Chor und Querschiff, die Anlage des Mittelschiffs und des Vierungsthurmes stammen aus dieser Zeit. Gothische Vierungsthürme sehen wir am Rhein in Mainz, Weißenburg, Straßburg und, fügen wir hinzu, auch in Regensburg angeordnet, dessen Dom, wie noch aus dem über dem modernen Gewölbe der Vierung vorhandenen Uebergang vom Viereck in's Achteck zu ersehen, auf einen mächtigen Vierungsthurm angelegt war, welchem sich die Westthürme unterordnen sollten. Welcher von den beiden Vierungsthürmen, dem sogenannten Pfarrthurm zu Mainz und demjenigen zu Oppenheim, der ältere ist, konnte bis jetzt nicht mit Sicherheit entschieden werden. Der von Franz Mertens aufgestellte Grundsatz, daß ein in kleineren Verhältnissen ausgeführtes Architekturmotiv stets eine Kopie des größeren sei, ebenso wie der primitive Charakter des Mainzer Pfarrthurms würden für dessen Priorität sprechen. Der Ausbau des Langhauses deutet auf einen anderen Meister, als den des Chores und Querschiffbaues; dieser war vermuthlich Werner von Koldenbech, der letzte urkundlich genannte Sprosse einer kölnischen Steinmetzenfamilie, welcher von Köln nach Oppenheim ausgewandert war. 1297 befand er sich daselbst. Der Verfasser theilt im Anhang die werthvollen Urkundenbelege mit. Das zunächst des Querschiffes gelegene Joch des Mittelschiffs deutet auf eine Unterbrechung im Bau und einen neuen Meister; eine jüngere Stilrichtung, welche jedoch immer noch der genannten Bauperiode angehört, zeigen die Querschiffgiebel und der Ausbau des Vierungsthurmes. Die Seitenschiffe und die Einschaltung der Kapellenreihe an der Südseite gehört einer dritten Bauperiode an, die vor 1320 zu datiren ist, kurz vor welchem Jahr der Bau zur Kollegiatstiftskirche erhoben worden war; eine Inschrift deutet an, daß um 1317 der Kapellenbau im Betrieb war. Einflüße der Straßburger wie der Kölner Bauhütte machen sich auch an diesen Theilen wie schon an den Querschiffgiebeln geltend, und unzweifelhaft haben der gleichzeitige Bau der Kapellenreihen am Dom zu Mainz und des Meisters Heinrich von Böhmen im Bau begriffene Liebfrauenkirche ebendaselbst ihre Rückwirkung auf das benachbarte Oppenheim nicht verfehlt. 1439 endlich wurde der Westchor erbaut, der auf einen Meister des Mainz-Frankfurter Gebietes schließen läßt. Das sind im Wesentlichen die baugeschichtlichen Notizen über die Katharinenkirche, welche der Verfasser in weiterer Ausführung und mit Hilfe der urkundlichen und an dem Bauwerk selbst zu findenden Nachweise gesichert uns vorlegt. Wir wünschen den beiden Herausgebern von ganzem Herzen Glück zu ihrer unter schwierigen Verhältnissen zu Stande gekommenen Arbeit und dürfen auch die Gediegenheit der typographischen Textausstattung lobend erwähnen. U. O.

Korrespondenz.

Frankfurt a/M. im Juni.

Caniculae exortu accendi solis vapores quis ignorat, cujus sideris effectus amplissimi in terra sentiuntur? Fervent maria exoriente eo, fluctuant in cellis vina, moventur stagna. — Hätte der alte Natursabulist Kunstkritiken statt naturalis historia ge-

schrieben, so würde er hinzugesetzt haben: Artis operum expositiones vacuefacit (sc. Sirius); in den Hundstagen gehen die Künstler auf's Land, wie andere verständige Menschen auch. Ein Kunstberichterstatter ist freilich gar oft in der Lage, von den „Berichteten" nicht unter die verständigen Menschen gerechnet zu werden; indeß wird ihm der gerechteste Haß der „Gerichteten" nicht zumuthen können, über leere Ausstellungen Berichte zu schreiben. Wie die Hundstage sich aber in den Juni verirrt haben, so ist in den hiesigen Kunsthallen eine Frühleere eingetreten, die selbst eine leisetretende Kritik grenzenlos finden dürfte, ohne die Grenze des Erlaubten zu überschreiten. Da Ihr Berichterstatter seinen Ruf als Nichtleisetreter nicht auf's Spiel setzen will, so erlaubt er sich, diese Frühleere seinerseits unerlaubt zu finden. Womit er freilich nur sein stereotypes Ceterum censeo der Inspektion des Kunstvereins und der Administration des Städel'schen Kunstinstituts gegenüber ausspricht. Indeß behaupten einsichtige Männer, daß ein Regentropfen einen Stein auszuhöhlen vermöge, wenn er nur die nöthige Geduld besäße. An der soll es nicht fehlen. Geht doch das Frankfurter kunstliebende Publikum mit einer unnachahmungswürdigen Geduld voran, in der es die siebenschläfrige Dorfbeschaulichkeit der hiesigen Kunstinstitute über sich ergehen läßt.

In der Kunsthandlung F. A. C. Prestel liegt in neuem Gewande die „Zeitschrift des Kunstgewerbevereins in München" zur Subskription auf. Es ist eine schnelllebige Zeit, dieses neunzehnte Jahrhundert. Noch vor zehn Jahren würde jeder Verleger buchhändlerisch unter Curatel gestellt sein, der sich eine solche Ausstattung einer Zeitschrift nur zu träumen erlaubt hätte. Die Münchener Ausstellung scheint in der That berufen zu sein, einen Wendepunkt in dem deutschen Kunstgewerbe zu bezeichnen. Wenn das letztere nur Ausdauer genug besitzt, die erhaltenen Anregungen siegreich zu verfolgen in den jetzt eingeschlagenen Bahnen! In Heft 1 und 2 sind Vignetten von R. Seitz enthalten, unter denen wir die Anfangsvignette mit dem W als meisterhaft gezeichnet und geschnitten besonders hervorheben. Seitz hat in Hecht einen Holzschneider gefunden, der volles Verständniß für die künstlerische Zeichnung hat, d. h. selbst Künstler ist. Solche Holzschneider sind rar, immer rar gewesen, wie die wenigen künstlerisch geschnittenen Holzstöcke Dürer's beweisen, die man gar dem Meister selbst zuschreiben zu müssen glaubte. Außerdem sind in diesen ersten Heften noch Vignetten von Barth, eine Skizze zum projektirten Kunstgewerbehaus in München von Ferd. Knab und fünf Musterblätter mitgetheilt, darunter drei Abbildungen antiker Gegenstände und ein Weingefäß, erfunden von Franz von Seitz, ausgeführt von Harrach, ein Schlitten, erfunden von Franz Widmann, ausgeführt von Gmelch, Plafond und Wand, entworfen von Ferd. Knab. Der Text enthält ein frisch geschriebenes Eröffnungswort von Friedrich Pecht und eine beherzigenswerthe Abhandlung von Dr. Max Haushofer über „die Kunst im Zusammenhange mit dem Volkswohlstand". Die Ausstattung mit dem gelbtonigen Papier, dem Rothdruck und den Schwabacher Lettern ist mustergiltig. Was die letzteren anbelangt, so sind sie modernisirt, zum Theil nicht ohne Schick, zum Theil aber, entschieden noch mit der Schreinergothik der Biedermeierzeit durchsetzt, verballhornisirt. So z. B. die kleinen r mit dem gothischen Zöpfchen im Nacken, das große E in „Zur Eröffnung des neuen Jahrgangs". Die Textschrift ist geschmackvoller, einheitlich im Charakter und von einer subtilen Sauberkeit im Schnitt. So viel ich weiß, ist dieselbe unter dem Namen Germanisch eingeführt. Es wäre wünschenswerth, wenn die Schriftgießereien genannt würden, wenigstens bei besser ausgestatteten Werken, aus welchen die Lettern stammen. Das hat am Ende dieselbe, wenn nicht mehr Berechtigung, als die Nennung des Druckers. Namentlich in der jetzigen Zeit, wo die Biedermeier von den Schwabachern verdrängt werden, also jede Schriftgießerei Anstrengungen macht, etwas gutes Neues zu bringen. Daß unsere Drucker sich den Schwabachern gegenüber noch ablehnend, im besten Falle abwartend verhalten, ist im Interesse ihres Geldbeutels, leicht verständlich und natürlich. Wenn aber eine Fachschrift von Buchdruckern an der Spitze des Blattes einen Aufruf gegen die drohende Gefahr der „geschmacklosen Zopfschrift" erläßt, wie sie die Frankfurter Firmen „Schriftgießerei Flinsch" und „Benjamin Krebs Nachfolger" (alte Schwabacher) einzuführen suchten, so sollte eine „Fach"schrift doch nicht so parteiisch sein, der Unkenntniß ihre Spalten zu öffnen. Diese „geschmacklosen" Schwabacher haben die Zeitgenossen Dürer's schön gefunden; die kleinen Reformationsschriften sind beispielsweise darin gedruckt. So Groner „Zu Trost allen armen Gewissen", Wittenberg 1524 (sic!), „fürneme unterscheid durch Philip Melanchthon anno domini 1555 (sic!), gedrückt zu Schleusingen durch Herman Hamsing" u. s. w. Die Schwabacher Schrift ist eine Renaissanceschrift, und es liegt in der Natur der Sache, daß wir mit Anlehnung an die Renaissance auch ihre Schrift wieder hervorgesucht haben. Sie anzuschaffen, ist für die Buchdruckereien kostspielig, und wir können ihren Geldbeutel aufrichtig bedauern. Gegen den Strom werden sie indeß nicht lange mehr schwimmen, denn so was hält der Stärkste auf die Dauer nicht aus. Wie aber eine so geschmackvoll ausgestattete Zeitschrift, wie Nord und Süd, von Paul Lindau redigirt, noch mit der Halbheit von moderner Schwabacher und alter Brodschrift in der Renaissanceströmung herumlavirt, ist uns vollends unverständlich. Mangel an Muth kann doch der Redaktion und Ver-

lagshandlung niemand vorwerfen. Aut Caesar, aut nihil.

An der Promenade ist unter gereimten und ungereimten An- und Nachreden das Denkmal Börne's enthüllt. Die vorzügliche Marmorbüste des geistvollen Feuilletonisten rührt von Gustav Kaupert, Professor am Städel'schen Kunstinstitut, her. Bei dieser Gelegenheit machen wir die vielen Verehrer Börne's darauf aufmerksam, daß im hiesigen Städel'schen Kunstinstitut sich sein Brustbild von Professor Moritz Oppenheim befindet, welches in einer besonders glücklichen Stunde beiderseits hingesessen und hingestrichen ist. Der Esprit ist mit Esprit wiedergegeben. — Der Schüler Kaupert's, von dem wir in unsrer letzten Korrespondenz sprachen, Wilhelm Schwind, hat den verstorbenen Kupferstecher E. E. Schäffer modellirt, nicht so naturalistisch wie die Büste Veit's, aber auch herzlich trocken. Der Bart ist mit dem Modellirstecken so regelrecht behandelt, als habe ein Butterweck, von den kunstreichen Händen einer Landschönen geschmückt, zum Muster gedient. Recipe ein Brettchen von einer Cigarrenkiste, brich es in der Mitte durch und kämme mit den also entstandenen Bruchzähnen den Bart. Probatum est; ein Spahn, recht zackig, vom Schreiner oder Zimmermann thut's auch. — Eine technisch höchst interessante Leistung ist im Städel'schen Kunstinstitut ausgestellt. Alfred Rethel hatte in einem Schulzimmer des Instituts als Probe für seine Bilder im Aachener Kaisersaal eine Frescoskizze an die Wand gemalt. Dieselbe ist mit einer überraschenden Geschicklichkeit von Antonio Zanghi aus Bergamo von der Wand abgelöst, und zwar so einfach, als habe es die Rentoilirung eines Oelbildes gegolten, mit welcher das Verfahren manche Aehnlichkeit hat. So dürfen wir hoffen, daß auch das große Frescogemälde Veit's glücklich in das neue Haus übergeführt werden wird. — Um die Ausschmückung des neuen Theaters wird jetzt viel ästhetischer Staub aufgewirbelt. Der Eine wird in seiner „Ruhe" gestört durch die tanzenden Kindergruppen oben auf dem Dache, der Andere wünscht ihnen wenigstens Hosen angezogen, der Dritte sähe auch die weiblichen Figuren im Giebelfelde, nach der Bockenheimer Landstraße zu, lieber nach als vor der Toilette, der Vierte meint boshaft, die beiden schlafenden Kinder im anderen Giebelfelde enthielten eine Selbstkritik des Künstlers, der Fünfte plaidirt — die schöne Zeit der Zunft! — für die Ausschmückung durch hiesige Künstler. Der Apollo, ein beneidenswerthes Muster von Naivetät im neunzehnten Jahrhundert, ist diesem Federkrieg bereits zum Opfer gefallen, d. h. vom Baumeister „zurückgezogen". Aber noch immer rast der See der Tintenergüsse, und die ästhetische Vehme soll schon mit dem Torturvorschlag durchgedrungen sein, den tanzenden Jungens oben die Beine lang zu ziehen und so „den ruhigen Abschluß nach oben" herzustellen. Endlich soll man eine Subskription eröffnet haben, um den tänzelnden Pegasus, welcher den einen Giebel krönt, mit kritischen Rationen „zum mächtigen Aufschwung" herauszufüttern. Auch will man den bekannten verschwiegenen Wasservogel dem bekannten Eingeweihten in's Ohr haben flüstern hören, Herr Professor Lucae arbeite Kostenvoranschläge für die Niederlegung des Gebäudes aus, und werde alsdann eine ästhetische gesetzgebende Versammlung einberufen, nach deren Entwürfen er ein Theater aufzubauen hoffe, welches — — hier schwieg der Eingeweihte, denn ein alter erfahrener Greis unterbrach ihn mit einem grinsenden Bocksgesicht: „Ich meinte, es wären lauter Eichen, was die Leute reden; nun sind's kaum Linden". Wären die Figuren von besserem Metall als Zink, was wohl gleichbedeutend mit „künstlerischer hergestellt" ist, so würden die ästhetischen Tadelsvoten von vornherein nicht aufgeworfen sein. Die Kunst kann sich mancherlei erlauben, von dem sich unsere Aesthetiker nichts träumen lassen, weil es „gesetzwidrig" ist; denn das Unerlaubteste wird erlaubt, wenn es schön ist. Wir wünschen, daß das schön und groß angelegte Werk Lucae's einen offenen Seckel finden möge, der ihm auch eine seiner würdige Ausschmückung ermöglicht. Auf ein solches Bauwerk gehören keine Baufabriksarbeiten, und einer solchen Architektur kann nur eine gleich künstlerische Malerei gerecht werden. Vor solchen künstlerischen Forderungen hat aber das „lokale Interesse" natürlicher Weise vollständig in den Hintergrund zu treten, wie denn die Kunst Gott sei dank keine Schlagbäume mehr kennt, die echte Kunst eigentlich auch nie gekannt hat. Die Aesthetik endlich wird sich mit dem wirklich „Künstlerischen" schon abfinden. Geht's ihr wider die Regel, so rubricirt sie's unter den Ausnahmen. Diese kann sie ja doch nicht entbehren; wer sollte ihr sonst die Regeln bestätigen?! In den Regeln sind die Aesthetiker den meisten Künstlern über, aber in den Ausnahmen erweist sich der Künstler als Meister und Original. Hernach giebt's aus den Ausnahmen wieder eine Regel, und so fort. Die Aesthetik ist eine Erfahrungswissenschaft, wie alle anderen auch; Hartmann'sch geredet, könnten wir sagen: der Aesthetiker ist der Makler zwischen dem Unbewußten und dem Bewußten, zwischen der unbewußten Kunstschöpfung und dem bewußten Kunstgenuß, zwischen Künstlern und Laien, insofern sie sich nicht mit dem Wie begnügen, sondern auch nach dem Warum fragen.

Im Kunstverein ist eine prächtige Herbstlandschaft von Jos. Wenglein ausgestellt: Wald mit einer Jagdgesellschaft, die unter zwei mächtigen Buchen lagert. Die Sonne kämpft mit dem Nebel, der aus seiner Morgenruhe aufgescheucht schläfrig in dem stark gelichteten Buchenwalde im Hintergrunde den Rückzug an-

tritt. — In einem „Oekonomiehof mit Wasser umgeben" von Anton Burger herrscht ein schöner, bei ihm seltener Silberton. Die englisch-rothen Weidenbäume rechts, die Pappelbesen, die grünen Baumwollenballen links mit den komplicirtesten Vorkehrungen zum Aufhängen an Kleiderhaken, der leere Vordergrund, stimmen dagegen schlecht zu den leuchtenden Häusern, dem blitzenden Wasser und vor allen Dingen der herrlichen Luft. — Aus einer sehr frühen Zeit des Künstlers müssen W. Steinhausen's „Machandelboom" und „Christus die Felder segnend" sein. — Sonst, wo keine Kunst, hat auch der Kunstkritiker das Recht zu schweigen.

Otto Busch.

Kunstliteratur.

Leitschuh, Dr. Friedrich, Der gleichmäßige Entwickelungsgang der griechischen und deutschen Kunst und Literatur. Kulturhistorische Studien. Leipzig, T. O. Weigel. 1877. VI und 106 S. 8.

Daß die Kulturgeschichte einen sehr bequemen Tummelplatz für oberflächliche Reflexionen darbietet, ist bekannt, und ebenso ist es begreiflich, daß die Kunst in Mitleidenschaft gezogen wird. Immerhin aber möchte es nicht oft mit gleicher Naivetät geschehen sein, wie in dem obigen Werke, das „keinen andern Zweck haben soll, als unsere deutsche Jugend zu Studien anzuregen und für unser liebes gemeinsames Vaterland zu begeistern". Diese Zwecke scheinen uns nicht mit besonderem Glücke erstrebt zu werden, wenn unlogische Folgerungen, phrasenhafte Gemeinplätze und historische Unrichtigkeit der deutschen Jugend dargeboten werden. Auf einer unlogischen Folgerung beruht schon die Entstehung des Buches und der ihm zu Grunde liegende Gedanke. Das Vorwort beginnt: „Es wird so häufig der Satz ausgesprochen, unser Jahrhundert sei, insbesondere was Kunst und Literatur anbelange, ein im Verkommen begriffenes, ein der römischen Kaiserzeit ähnliches, weil wir den Höhepunkt überschritten hätten. Da die Richtigkeit oder Unrichtigkeit dieses Satzes am besten durch die Beantwortung der Frage, in welchem Verhältnisse die deutsche Kunst und Literatur in den einzelnen Zweigen zu der abgeschlossenen und in jeder Beziehung vollkommenen, mustergiltigen griechischen steht, erwiesen werden kann, versuchten wir u. s. w." Wo sind die Mittelglieder, welche uns dies plötzliche Hereinziehen der griechischen Kunst und Literatur in die Beurtheilung der deutschen als berechtigt erscheinen lassen, welche uns die Begründung geben, warum diese Beurtheilung gerade am besten durch den Vergleich mit der griechischen Kunst und Literatur erkannt werden kann, und nicht ebenso gut mit einer anderen? Etwa weil die griechische Kunst und Literatur „abgeschlossen" ist? Das sind andre auch. Oder weil sie in „jeder Beziehung vollkommen, mustergiltig" ist? Das ist, bei allem Respekt vor den Hellenen, eine Phrase. Die alten Griechen haben in ihrer mehr als tausendjährigen Entwickelung Vollkommenes und Unvollkommenes geschaffen, und das Vollkommene nur auf dem Höhepunkt ihrer Entwickelung, und das könnte allein als „mustergiltig" gelten, nicht aber die Gesammtheit des von ihnen Geschaffenen, wenn — und das berührt einen weiteren logischen Grundfehler der Arbeit — unsre Verhältnisse mit denen der Griechen überhaupt so identisch wären, daß eine mehr als in den allgemeinsten Grundzügen gleichmäßige Entwickelung beider Völker denkbar wäre. Diese ganz allgemeinen Grundzüge gleichmäßiger Entwickelung werden sich aber bei allen Kulturvölkern finden. Will man die Gleichmäßigkeit im Einzelnen verfolgen, so geräth man auf das Gebiet der mehr oder weniger geistreichen Spielerei und der Phrase. Und wenn man nun noch im Rathe der Götter gesessen hat und die Bestimmung der Völker so genau kennt wie unser Verfasser! „Die Mission des griechischen Volkes bestand darin, auf das Christenthum, welche eben das reine Menschliche lehrte, vorzubereiten". Solche apodiktische Aussprüche müssen erst bewiesen und nicht als bloße Behauptungen gegeben werden, wenn die daran geknüpften Betrachtungen irgendwie Anspruch auf Wissenschaftlichkeit erheben wollen. Das kann aber die Arbeit des Verfassers nicht, trotz der vortrefflichen Quellen, welche er, seiner Angabe nach, benutzt hat. Wir bezweifeln z. B. ganz außerordentlich, daß er unsern Kunsthistorikern folgende Weisheit entnommen hat: „Wohl waren in der Zeit religiöser und nationaler Begeisterung herrliche Denkmäler der jonischen Architektur, das (sic!) Parthenon, die Propyläen, der Theseustempel, das Erechtheion in Athen und der Zeustempel in Olympia entstanden". Wir hoffen sehr, daß unsere deutsche Jugend die griechischen Style etwas besser verstehen und vor allen Dingen aus der Anschauung kennen lernt, die dem Verfasser ganz abzugehen scheint. Er hat vermuthlich nur diejenigen Stellen der kunsthistorischen Bücher gelesen, welche allgemeine Reflexionen geben und diese dann in seiner Art verwerthet. So charakterisirt er Schlüter mit der geistvollen Bemerkung: „Er ist sicher einer der größten Künstler damaliger Zeit in der Bau- und Bildhauerkunst". Eine andere Charakteristik künstlerischen Verdienstes ist diese: „Den Höhepunkt der Malerei erreicht in Griechenland ein durch Pamphilos zu Sicyon gebildeter, in Jonien geborener junger Mann — Apelles — (370—320), der die Verdienste verschiedener Schulen in sich vereinigte und in allen Formen seinen Geist durchleuchten ließ . . . Am berühmtesten sind seine dem Meer entstiegene Venus, sein Herkules und seine in jeder Hinsicht vorzüglichen Porträts".

Klingt das letztere nicht, als ob der Schreiber diese Porträts des „in Jonien geborenen jungen Mannes“ beneidenswerther Weise selbst gesehen und mit Kennerblick beurtheilt hätte?

Es mögen diese Andeutungen von des Verfassers Verarbeitung der Werke bildender Kunst zum Zwecke des Nachweises eines gleichen Entwickelungsganges der Griechen und der Deutschen genügen. Wie dieser Nachweis selbst gelingt, läßt sich wohl leicht denken. Wir möchten zum Schluß den Verfasser nur noch auf eine Ungleichmäßigkeit im Entwickelungsgange der beiderseitigen Literaturen hinweisen. In Griechenland wagte Niemand als Schriftsteller aufzutreten, als wer der Sprache mächtig war und sie zu schreiben verstand. In Deutschland ist das anders. Da wird man auch Schriftsteller, ohne seine Sprache schreiben zu können. Wäre ein Beweis nöthig? Hier ist einer: „Dieser Stil ... verpflanzte sich auch nach Italien, wo ihn Karl der Große kennen lernte und das Münster in Aachen darnach bauen ließ“. Dieses Deutsch steht bei dem deutschen Schriftsteller Leitschuh, Der gleichmäßige Entwickelungsgang u. s. w., S. 13. V. V.

* „Bruchstücke aus der Theorie der bildenden Künste“ nennt Prof. Ernst Brücke, der berühmte Wiener Physiolog, ein kleines Buch, welches einige Hauptkapitel der praktischen Kunstlehre (Perspektive, Schattenkonstruktion, Beleuchtung u. s. w.) in gemeinfaßlicher Weise behandelt und sowohl angehenden Künstlern als Laien wärmstens zu empfehlen ist. Der Verfasser ist bestrebt, die Lernenden in das innere Verständniß der Grundsätze künstlerischer Darstellung einzuführen, „eine engere Verbindung herzustellen zwischen der Wissenschaft und dem künstlerischen Wissen“, das so oft ein rudimentäres und unabgeklärtes bleibt. Brücke bewährt in der originellen und klaren Behandlung des Gegenstandes von Neuem den Meister der Forschung und der Darstellung. Das Büchlein bildet den 28. Band der bei F. A. Brockhaus in Leipzig erscheinenden internationalen wissenschaftlichen Bibliothek. 39 Abbildungen in Holzschnitt dienen zur Erläuterung des Textes.

Nekrolog.

R. Lebschée †. Am 13. Juni d. J. starb in München nach langem Leiden Karl August Lebschée, als Architektur- und Landschaftsmaler, wie als Radirer und Lithograph gleich tüchtig. Lebschée war im Jahre 1800 zu Schmigel im preußischen Polen geboren und sonach 77 Jahre alt. Vordem viel genannt, lebte er seit Jahrzehnten in tiefer Abgeschiedenheit von der Welt und war so von ihr, der rasch lebenden, längst vergessen. Auch von seinen älteren Bekannten mag mancher erst durch die Todesanzeige in den Tagesblättern wieder an den geschickten Künstler, der nebenbei viel von einem Sonderling an sich hatte, erinnert worden sein. Lebschée kam schon als siebenjähriges Kind mit seinen Eltern nach München, um es seitdem nie mehr zu verlassen. Bald nachher widmete er sich der Kunst und arbeitete bald in Oel, bald in Wasserfarbe, bald mit der Radirnadel, bald mit der Kreide, allzeit aber mit feinem Verständniß für Form und Farbe und mit gefälliger Technik. Das gilt namentlich von seinen Radirungen und Lithographien. Er behandelte mit Vorliebe architektonische Motive aus München und landschaftliche Partien aus der näheren und entfernteren Umgebung dieser Stadt bis in's Oberland hinauf. Seine Blätter werden von Sammlern lebhaft begehrt. Die Zahl derselben ist eine sehr beträchtliche.

Henry Weekes †. In London starb am 28. Mai d. J. Henry Weekes, R. A., in welchem England einen seiner tüchtigsten Bildhauer verliert. Er wurde in Canterbury im Jahre 1807 geboren und hat sich zunächst als Schüler von Behnes und später als Mitarbeiter von Chantrey, dessen Atelier er übernahm, in seiner Kunst ausgebildet.

R. Erich Correns, Maler und Ehrenmitglied der bayerischen Kunstakademie, der am 14. Juni dieses J. zu München an den Folgen eines Schlagflusses aus dem Leben schied, zählte zu den anerkanntesten Meistern im Bildnißfach und kultivirte vordem namentlich die Lithographie mit bestem Erfolge. Er war am 3. März 1821 zu Köln am Rhein geboren, wie aus der von seiner Familie ausgegebenen Todesanzeige zu entnehmen ist. Anderweitig findet sich als seine Geburtszeit bald das Jahr 1831 bald 1832 angegeben, was übrigens wenig oder gar keine Wahrscheinlichkeit für sich hat. Seinen ersten Unterricht erhielt er frühzeitig in seiner Vaterstadt und siedelte 1844 nach München über, wo er zahlreiche Bildnisse zeichnete und zwar viele derselben auf Stein. Später eignete er sich auch die Technik des Oelmalens an. Wendete er sie auch hauptsächlich auf das Porträtfach an, so versuchte er sich doch auch bisweilen in historischen Bildern, wie z. B. eine heil. Familie zeigt, die in der Ausstellung von 1876 in München zu sehen war. Zu seinen besten Leistungen gehören die Bildnisse des Königs Maximilian II. und seiner Gemahlin Maria von Bayern, dann das Familiengemälde der Genannten mit ihren beiden Söhnen im Schloßgarten zu Hohenschwangau, sämmtlich auf Stein gezeichnet. Seine Arbeiten zeigen mehr Eleganz als Tiefe und Energie. Correns' Ableben wirkte nicht überraschend, nachdem er schon seit längerer Zeit leidend gewesen war.

Konkurrenzen.

Zur Förderung des Kunstgewerbes sind von seiten des preußischen Handelsministeriums Ehrenpreise ausgesetzt und mit Ausführung der hierzu nöthigen Schritte das deutsche Gewerbemuseum und die permanente Bauausstellung in Berlin beauftragt. Diese beiden Korporationen erlassen nunmehr die öffentliche Aufforderung zur Betheiligung. Dem Aufruf zur Preisbewerbung entnehmen wir, daß das Gewerbemuseum folgende Preise ausschreibt: 1) 1000 Mark und 500 Mark für einen mehrfarbigen Kachelofen für ein großes Zimmer. Bei Zuerkennung der Preise ist die Schönheit der Verhältnisse sowie die geschmackvolle Verzierung und die harmonische Färbung maßgebend. 2) 300, 200 und 100 M. für einen Stuhl für Wohnzimmer, von Holz, eventuell unter Anwendung metallener Theile. Maßgebend für die Zuerkennung der Preise soll die Bequemlichkeit des Sitzes sowie die Eleganz der Form und der Ausführung sein. — Die permanente Bauausstellung zu Berlin schreibt folgende Preise aus: 1) 1200, 800 und 400 Mark für einen eleganten Renaissancekronleuchter mit 24 bis 30 Kerzen und für ein Paar zugehörige Wandarme mit 5 bis 6 Kerzen. 2) 600, 400 und 200 Mark für den Beschlag einer zweiflügeligen Salonthür, einer Schiebethür und eines Doppelfensters in einheitlicher Dekoration. Die Konkurrenzarbeiten sollen vom 1. November bis 1. December öffentlich ausgestellt werden, und bis zum 5. November haben die dazu berufenen Kommissionen ihre Entscheidung zu treffen. Genauere Prospekte werden sowohl vom Bureau des Gewerbemuseums, Berlin SW. 120 Königgrätzerstraße, als von dem der Bauausstellung, Berlin W. 92/93 Wilhelmstraße unentgeltlich versandt. (Jllustr. Ztg.)

Sammlungen und Ausstellungen.

O. B. Aus dem Wiener Künstlerhause. Von den nachträglich in die Jahresausstellung aufgenommenen Werken sind einige so interessant, daß wir an ihnen nicht vorbeigehen können, ohne sie in diesen Blättern zu verzeichnen. Unter den Oelbildern fesselten uns vornehmlich die Arbeiten jener wackeren österreichischen Malerkolonie an der Isar, die größtentheils aus dem Geburtslande dieses ebenfalls in München zu Bedeutung gelangten tiroler Flusses stammt und sich um Franz Defregger als ihren „maître d'école“ schaart. Das Haupt dieser Schule ist durch ein Genrebild und zwei Studienköpfe auf das Würdigste vertreten; ersteres zählt unstreitig zu den frischesten und reifsten Schöpfungen des trefflichen, kerngesunden und stets erquicklich schaffenden Meisters. Der Vorwurf des Bildes ist durch dessen Benen-

nung: „Die Brautwerbung" vollkommen erschöpft; daß der Vorgang sich in der tirolischen Heimat des Künstlers und in jenen bäuerlichen Kreisen abspielt, aus denen er sich emporgehoben, braucht nicht erst gesagt zu werden. Aber welche Fülle von Gemüth und Humor, welch' scharfe Beobachtung und unbefangene Wiedergabe enthält dieses Gemälde! In welch' gewinnender, schier diplomatischer Haltung tritt der bäuerliche Fürsprech mit dem verliebten „Buben", einem blutjungen, überkräftigen Kerl, der sich voll unsagbar komischer Verlegenheit so klein macht wie nur möglich, in die Stube der Wittwe, deren üppiges, blondes Töchterlein, die Veranlassung des Besuches sofort erfassend, schalkhaft und dabei glückselig der jüngeren Schwester zulächelt, während die Mutter, ebenfalls erfreut, aber doch gemessen, sich erhebt, um die willkommenen, festtäglich herausstaffirten Besucher zu begrüßen, welche die nicht in's Vertrauen gezogene alte Großmutter mit fragenden Blicken mustert! In diesem Bilde klingt Alles, Figuren und Beiwerk, Farbe und Stimmung, harmonisch zusammen wie ein gehaltener, satter Schlußakkord oder wie der behagliche Abschluß einer gut geführten, heiteren Novelle; wer da will, kann bei dieser Erzählung des Künstlers leicht auf die Vorgeschichte zurückgehen, oder in die Zukunft ausblicken. Für uns, die wir in der letzten Zeit der Wahrnehmung uns nicht verschließen konnten, daß die Defregger'schen Figuren anfingen, einander allzu ähnlich zu werden, ist die treffliche Individualisirung der Personen des eben besprochenen Bildes am erfreulichsten; namentlich ist die Figur des auf der Höhe seiner Mission sich fühlenden alten Bauerndiplomaten so frisch erfunden und so meisterhaft durchgeführt, daß sie im Bereiche des modernen bäuerlichen Genres ihres Gleichen sucht. Wo Defregger solche Figuren herholt, wird sofort klar, wenn man die ausgestellten, höchst charakteristischen Studienköpfe betrachtet, an denen alles echt und wahr ist und welche kein Hauch jener falschen Idealisirung entstellt, mit der man gemeiniglich die Bauerngestalten in der Novelle wie in der bildenden Kunst „verschönern" zu sollen glaubt. Wir möchten beinahe annehmen, daß ein Stadtkind zu einer völlig unbefangenen Wiedergabe bäuerlichen Lebens niemals gelangen kann und als Beispiel hierfür uns auf das ausgestellte Kurzbauer'sche Bild „Vor dem Begräbnisse" berufen, das geschickt komponirt und hübsch empfunden ist, jedoch einen Zug von Absichtlichkeit und Sentimentalität aufweist, den wir gern wegwünschen würden. Auch sind, nach unserer Ansicht, die ländlichen Gestalten zu fein, zu städtisch gerathen; die Nuance ist vielleicht nur klein, aber doch merklich. Da sind die Bauern in dem heitern Bilde von Alois Gabl, „Hochwürden als Schiedsrichter", aus ganz anderem, kernigerem Holze geschnitzt! Denen wird es auf eine tüchtige Rauferei nicht ankommen, wenn es dem hochwürdigen Herrn, den sie angerufen haben, um zu entscheiden, welcher von zwei Schüssen näher dem Centrum eingeschlagen, nicht gelingt, durch ein salomonisches Urtheil die beiden streitenden Schützen und ihre Parteigänger gleichmäßig zu befriedigen. Dies weiß das sachkundige, wohlgenährte „Herrle" recht wohl; darum wischen Hochwürden die angelaufenen Augengläser sorgsam ab und lassen sich behufs genauer Vermessung sogar einen Zirkel reichen. Trotzdem scheint einer der Schützen keine rechte Fiduz in den Spruch des geistlichen Hirten zu setzen; denn, noch ehe er ihn vernommen, schlägt er mit der geballten Faust auf den Tisch und wer etwa wetten will, daß er dabei nicht ausruft: „Kreuzmillionendividomine!", der verliert sicherlich. Alle Gestalten dieses erquicklichen Gemäldes sind wahr und ungeschminkt; auch die malerischen Qualitäten des Künstlers haben sich seit dem vorigen Jahre bedeutend gehoben, und er ist auf dem besten Wege, zu einem gesunden, kräftigen, warmen Kolorit zu gelangen. Einen gleichen Fortschritt hat Mathias Schmid aufzuweisen, welcher vor wenigen Jahren mit kleinen, heiteren Genrebildchen aus dem tiroler Leben glücklich debutirte und nun in seinem Gemälde: „Vertreibung der Zillerthaler Protestanten im Jahre 1837" bekundet hat, daß es ihm an geistiger Kraft und an technischem Vermögen zu großen, ernsten Kompositionen keineswegs gebricht. Der ausführlichen Beschreibung und Würdigung dieses Bildes in der „Kunst-Chronik" (Nr. 30, auf Sp. 483) haben wir nichts beizufügen. — Das besondere Interesse der Liebhaber erregte eine, aus einer Wiener Privatsammlung stammende, Auswahl von Arbeiten moderner Pariser Aquafortisten in vorzüglichen Abdrucksgattungen, die zum Theil gar nicht im Handel vorkommen und aus dem Besitze der betreffenden Künstler herrühren. Als eigentliche Raritäten figurirten darunter mehrere höchst interessante, die Malweise völlig wiederspiegelnde Radirungen von Edouard Manet, dem vielbesprochenen Haupte der „Impressionisten"-Schule, nach einigen seiner eigenen Bilder, die sich in der „Manet-Galerie" des berühmten Baritonisten Faure in Paris befinden, dann eine Radirung von Manet nach der „les petits cavaliers" benannten Porträtgruppe von Velazquez im Louvre, welche nur eine „Impression" dieses Bildes zu geben beabsichtigt, in Wirklichkeit aber an scharfer Auffassung und geistreicher Charakterisirung der Eigenart des spanischen Meisters nichts zu wünschen übrig läßt. Charles Waltner war durch mehrere seiner gelungensten Arbeiten vertreten, von denen die heuer im „Salon" ausgestellte Radirung nach dem Velazquez'schen Porträt der Infantin Margaretha Theresa im Louvre und die Radirung nach dem Bildnisse der Comtesse de Barck von Henri Regnault auch durch die großen Dimensionen Aufsehen erregten. Die Blätter von Waltner fesseln durch die feine und vollendete Ausführung, welche auf einer reizvoll kombinirten Arbeit der Radirnadel und des Grabstichels beruht; ursprünglich war nämlich Waltner als Schüler Henriquel's strenger Kupferstecher und erhielt als solcher 1868 den „prix de Rome", hat jedoch später nach der Radirnadel gegriffen, ohne dem Stichel gänzlich untreu zu werden. Von Paul Rajon war ein trefflicher Abdruck der in diesen Blättern (Nr. 27 der „Kunst-Chronik", auf Sp. 433) besprochenen, meisterhaften Radirung nach Alma-Tadema ausgestellt; dann eine Reihe von Porträts nach alten Meistern, die zu den geistreichsten und treuesten Reproduktionen dieser Art gezählt werden müssen. Gustave Greux glänzte durch einige landschaftliche Radirungen, sowie mit einem großen Blatte nach Snyders, dessen virtuose Vollendung im Detail nicht minder bestach, als die herrliche koloristische Wirkung. Zwei ganz junge Pariser Aquafortisten Louis Monziès und Alfred Briend, letzterer ein Schüler Rajon's, waren durch vielversprechende Blätter vertreten; namentlich gefiel die Radirung von Briend nach einem schönen Porträt-Medaillon des Bildhauers Friedrich Beer in Paris. Wir wollen übrigens nicht unerwähnt lassen, daß die erst kürzlich (im Junihefte dieser Zeitschrift) publicirte Radirung von Klaus nach de Gelder sich neben den Blättern der erwähnten Pariser Aquafortisten recht wacker behauptete.

Aquarellausstellung in Dresden. Die Kunsthandlung von Ernst Arnold in Dresden hat eine interessante Sammlung von Aquarellen und Handzeichnungen neuerer Meister zusammengebracht und im Canaletto-Saale auf der Brühl'schen Terasse ausgestellt. Die Blätter sind zum Theil verkäuflich, zum Theil von Privatbesitzern hergeliehen. Der hübsch ausgestattete Katalog zählt über 900 Nummern.

Vermischte Nachrichten.

Aus Berlin wird berichtet: Die Frage, ob die Reiterstatue Friedrich Wilhelm's IV., mit deren Ausführung der Bildhauer Calandrelli beauftragt ist, vor der National Galerie oder auf der Freitreppe derselben aufzustellen sei, beschäftigte kürzlich eine größere Kommission, welche darüber abstimmte und nur mit einer Stimme Majorität für den Vorplatz sich entschied. Die Kommission hat daher beschlossen, dem Kaiser die definitive Entscheidung anheim zu stellen. In Folge dessen hat, wie die „Trib." mittheilt, der Kaiser bestimmt, daß der Professor Calandrelli die Reiterstatue sofort zweimal in den je nach den Standorten sehr verschiedenen Dimensionen ausführen möge und die Statuen an beiden Orten probeweise aufgestellt werden sollen. Da die ganze Calandrelli'sche Skizze incl. des Piedestals und der vier allegorischen Figuren zweimal bis Mitte August ausgeführt sein muß, so fällt dem Künstler eine ungemein schwierige Aufgabe zu. Die Kosten der provisorischen Ausführung dürften sich auf mindestens 12,000 Mark belaufen.

* Zwei neue Ateliers in Wien. Die Bemühungen des Hofes und der Regierung, dem in Wien herrschenden Ateliermangel abzuhelfen, haben erfreuliche Nachfolge gefunden. Fürst Liechtenstein läßt auf seinem Besitzthum in der Rasumoffskygasse für den Maler Canon, und Fürst Schwar-

zenberg bei seinem Palais am Rennweg für den Bildhauer Tilgner ein Atelier herstellen.

* **Professor H. von Angeli** ist nach mehrmonatlichem Aufenthalt in England nach Wien zurückgekehrt, um seine Thätigkeit an der Akademie zu beginnen. Zu den Persönlichkeiten, welche der berühmte österreichische Bildnißmaler während seines letzten Aufenthalts in London porträtirte, gehören der Kaiser von Brasilien, der frühere Präsident der vereinigten Staaten, Ulysses Grant, ferner Lord Beaconsfield und eine Reihe von andern Mitgliedern der englischen Aristokratie.

Das dreihundertjährige Jubiläum von P. P. Rubens wurde vom Künstlerverein Malkasten in Düsseldorf am 29. Juni, dem Namenstage und muthmaßlichen Geburtstage des Meisters, festlich begangen. Der erste Theil der Feier bestand in einer Festrede, welche Professor Woermann im großen Saale des Winterlokales hielt; der zweite Theil bestand in einem heitern Festmahle, welches die Künstlerschaft bis nach Mitternacht unter den hohen Bäumen vor dem Sommerlokale fesselte.

R. **Neue Sgraffiten in München.** Nach Aug. Spieß' Entwürfen hat Hövemaier an der Außenseite des östlichen Rundbaues des königlichen Wilhelmsgymnasiums an der Maximiliansstraße zwei Sgraffittogemälde, eine Viktoria und die Wahrheit, von reichen Ornamenten umgeben, ausgeführt. Die Bilder haben eine Höhe von 5 und eine Breite von 3,5 Meter und beziehen sich auf die Sprüche auf Marmortafeln, welche an der Südfronte des Gebäudes eingelassen sind und von den Zwecken und Zielen der gelehrten Jugendbildung handeln.

Berichtigung.

Wenn Nr. 37 der Kunstchronik unter den Personalnachrichten berichtet, daß zum Konservator der Sammlungen in Trier und zum Leiter der dortigen Ausgrabungen Professor Dr. Hettner aus Dresden ernannt sei, so beruht diese Nachricht auf einem Irrthum oder kann doch wenigstens leicht Anlaß zu einem Mißverständniß geben. Der nach Trier Berufene ist nicht Professor Dr. Hettner, der Direktor der kgl. Antikensammlungen und des historischen Museums in Dresden, sondern dessen Sohn, Dr. Felix Hettner. Seine Wahl zu dieser Stellung ist erfolgt auf Grund seines „Katalogs des königl. rheinischen Museums vaterländischer Alterthümer bei der Universität Bonn" und seiner Doktordissertation „De Jove Dolicheno". Beide Schriften erweisen ihn als einen tüchtigen Kenner der römischen Archäologie und Epigraphik.

Inserate.

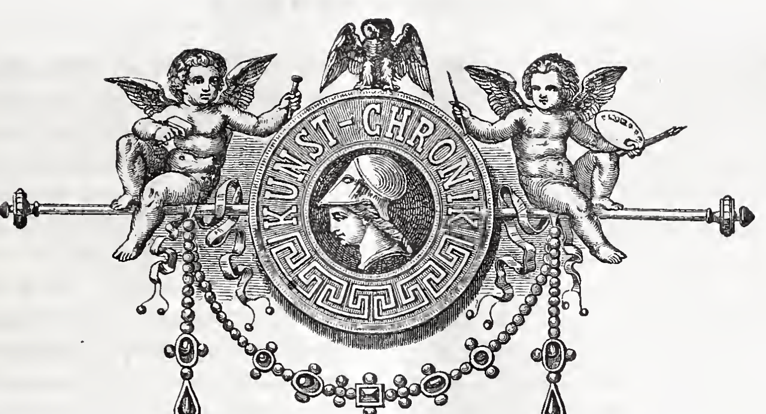
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XII. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

19. Juli



Nr. 41.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1877.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Donnerstag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Grosvenor-Gallery in London.

Das neueste Ereigniß der Londoner Saison ist die Grosvenor-Gallery, in welcher vier hübsche Zimmer zur Ausstellung von Oelgemälden, Aquarellen und Skulpturwerken eröffnet sind. Das Unternehmen geht weder von der Spekulation eines Händlers aus, wie es nur zu oft in London der Fall ist, noch von einem Verein von Künstlern. Es ist vielmehr von einem englischen Mäcen hervorgerufen, der sowohl Maler als Kunstliebhaber ist und auf seine eigenen Kosten einen Kunstpalast errichtet hat, zu dessen wechselnder Ausschmückung er seine Freunde einladet. Und zwar hat sich Sir Coutts Lindsay Bart. als Eigenthümer und Direktor das ausschließliche Privilegium vorbehalten, an Künstler Einladungen zu Beiträgen ergehen zu lassen. Aber außer den beitragenden Künstlern giebt es auch Mitglieder, deren Zahl auf 500 beschränkt ist und die sich einer Ballotage durch ein Komité unterwerfen müssen. Die auf diese Weise gewählten Mitglieder zahlen einen jährlichen Beitrag von zwei Guineen und haben dafür das Recht, zu jeder Zeit, wenn die Galerie geöffnet ist, Zulaß zu verlangen, außerdem das Vorrecht auf den Eintritt an Sonntagen. Ein wesentlicher Punkt des Programms ist die reichliche Vorsorge für leibliche Bedürfnisse. Sir Coutts Lindsay hat dem Prinzen von Wales und anderen vornehmen Gästen bereits ein glänzendes Fest gegeben; dieses eigenartige Etablissement vereinigt also eine Ausstellung mit einem Klub.

Der Reichthum der dekorativen Ausschmückung hat das englische Publikum geradezu in Erstaunen versetzt. Die Façade ist im Stil der Spätrenaissance gehalten und hat ein reizendes Portal in der Art des Palladio, welches Sir Coutts Lindsay von Venedig mitgebracht hat. Die Eintrittshalle und das Treppenhaus sind mit schönen Marmorsäulen ausgestattet. In den Galerien selbst herrscht der reichste Dekorationsstil in gemusterten Seidenvorhängen, zierlichen Arabesken, gemalten Friesen, in Mattgelb und Gold abgesetzt, in Plafonds, reich in Gold und Hellblau dekorirt, und in thürartigen Oeffnungen, deren Draperien reiche Blumenmuster auf dunkelblauem Grunde zeigen. Der Fußboden ist mit eingelegter Arbeit und mit Fournituren versehen, die zu den Wänden in trefflicher Harmonie stehen. Die innere Ausstattung bilden verzierte Ruhebänke, persische Teppiche, blühende Pflanzen, Marmortische, mit Bronzen, Gläsern, Porzellan und anderem Geräth besetzt. Im Allgemeinen wird der Vorwurf erhoben, daß diese Dekorations- und Ausstattungsweise zu mannigfaltig und lebhaft sei, um die Wirkung der Gemälde nicht zu beeinträchtigen; andererseits freilich muß man erkennen, daß die Grosvenor-Gallery dadurch eine gewisse Behaglichkeit erhalten hat, so daß sie mehr den Eindruck einer Privatgemäldesammlung macht, die der Besitzer aus Gefälligkeit dem Publikum öffnet, als den einer öffentlichen oder zu Verkaufszwecken dienenden Ausstellung.

Das verdienstliche Unternehmen ist mit so großem Beifall begrüßt worden, daß es sich wohl verlohnt, auch noch einige untergeordnete Punkte des Programms hervorzuheben. Bemerkenswerth ist zunächst, daß kaum die Hälfte der eingesandten Kunstwerke von Künstlern zum Verkauf eingesandt wurden, und der übrige Theil eine Leihausstellung bildet, zu der die einzelnen Gegen-

stände von den Besitzern, jedoch nur mit Erlaubniß der Künstler, dem Unternehmen zugeführt wurden. Manche von diesen Kunstwerken sind bereits in London oder auf dem Kontinent ausgestellt gewesen. Wie schon bemerkt, ist die Zulassung von Gemälden einzig und allein abhängig von der Einladung Sir Coutts Lindsay's. Für gute Bewahrung der eingesandten Werke ist alle nur mögliche Vorsorge getroffen, jedoch lehnt der Unternehmer jede Verantwortlichkeit ab für den Fall der Beschädigung oder des Verlustes. Kein Werk kann aus der Ausstellung entfernt werden, bevor dieselbe geschlossen ist. Bei der Aufstellung der Bilder wird Rücksicht darauf genommen, ein jedes in möglichst günstiges Licht zu setzen; auch trägt man Sorge, die Werke ein und desselben Meisters möglichst zusammen zu placiren. Auf diese Weise bildet die Grosvenor-Gallery ein ausgezeichnetes Beförderungsmittel für wirklich gute Kunstleistungen sowohl als auch für den Geschmack und das ästhetische Vergnügen des Publikums.

Einiges Mißfallen ist darüber geäußert worden, daß ein Unternehmen, welches der Kunst im Allgemeinen zu Gute kommen soll, nur den Interessen eines kleineren Kreises oder einer exklusiven Clique diene. Man hatte gehofft, daß vielversprechende Talente, die bei der kgl. Akademie oder anderen Ausstellungen keinen Zugang finden konnten, in der Grosvenor-Gallery eine Compensation durch freundliche Aufnahme finden würden. Es giebt eben immer eine Anzahl Künstler, die vergeblich auf Anerkennung warten, woran in den meisten Fällen freilich nur der Mangel an Talent schuld sein dürfte; und auch unzufriedene Künstler wird es zu allen Zeiten geben, so viele Galerien man errichten mag; außerdem leidet London an öffentlichen Ausstellungen wahrhaftig keinen Mangel. Der Vorwurf des Cliquenwesens wurde so heftig und erregte ein solches Vorurtheil gegen das Unternehmen, daß man in einer bösen Stunde eine Anzahl Mitglieder der Akademie, außer dem Präsidenten Sir Francis Grant die Herren Watts, Leighton, Millais, Poynter, Alma Tadema und Leslie zuließ. Dieser große Zufluß aus der königl. Akademie wurde als stillschweigendes Zugeständniß aufgefaßt, daß die Partei der Vornehmen der Grosvenor-Gallery nicht ohne fremde Unterstützung bestehen könne. Aber wie in der Politik so gehen auch in der Kunst die Kompromisse aus verhüllter Schwäche, Ueberläuferei und Uneinigkeit der ursprünglichen Parteigänger hervor. Zwar kam es zu keiner Kabale, aber Mr. Rossetti, der Führer der sich für die Crême de la Crême ausgebenden Partei, gab doch nicht allein seine bekannte Antipathie gegen Ausstellungen, sondern auch seine Furcht vor karmoisinrothen Vorhängen und vergoldeten Pilastern auf, da er die Zulassung der königl. Akademiker als einen Verrath an dem Fundamentalsatze erklärte, daß die Akademie bereits im Besitz eines Uebermaßes von Macht sei, welche von ihr zu persönlichen Begünstigungen gebraucht werde. So hat denn die Grosvenor-Gallery, statt, wie es die Absicht war, den Frieden zu proklamiren, den Krieg von Neuem entzündet, und niemals hat die Künstlereifersucht und Feindseligkeit so in der Blüthe gestanden wie gegenwärtig in England.

Verschiedene Künstler, die in der Ausstellung vertreten sind, haben wir bereits namhaft gemacht. Alma Tadema setzt alle Welt in Erstaunen durch die Preise seiner Gemälde; er ist jetzt entschieden der am besten bezahlte Maler, der seine 1000 £. für sehr kleine Miniaturgemälde erhält, so daß er in dieser Beziehung Meissonier nichts nachgiebt. Mr. Poynter, der als Direktor der Kunstschulen in South Kensington einen großen Einfluß auf die künstlerische Entwickelung der Nation ausübt, hat zehn Gemälde beigesteuert. Er besitzt eine gewisse akademische Korrektheit in der Zeichnung und verdankt Italien und Frankreich ebenso viel wie England. So war er denn eine sehr passende Persönlichkeit für die Leitung der nationalen Kunstschulen, deren wir jetzt an 100 besitzen. Mr. Legros, der auch als „Slade-Professor" einen beherrschenden Einfluß auf die künstlerische Erziehung ausübt, giebt Beweise seines kraftvollen Realismus und seiner raschen Art zu skizziren. Mr. Spencer Stanhope nimmt als Klassicist einen hervorragenden Platz in der neuen Schule excentrischen Bekenntnisses ein, und zu derselben strebsamen Genossenschaft gehört auch Mr. W. R. Richmond, wie aus einem symmetrisch angeordneten Gemälde „Elektra, am Grabe des Agamemnon" hervorgeht. Hier treten auch die zwei Löwen über dem Löwenthor von Mykenä auf, von denen Dr. Schliemann den Londonern so manche apokryphe Geschichte erzählt hat. Mr. Hollman Hunt, der Beständigste unter den Präraffaeliten Englands, den der türkisch-russische Krieg von Jerusalem nach Hause getrieben hat, stellt einige wohlbekannte Arbeiten aus, wie z. B. „after glow". Doch der Maler, der am meisten Aufmerksamkeit erregt, ist Mr. Burn Jones, der, nachdem er sich von allen Ausstellungen aus Ueberdruß und Unwillen zurückgezogen hat, wieder einmal ein Zeugniß von seinem außergewöhnlichen, aber alle Grenzen überschreitenden Talente ablegt in „Der Betrug des Merlin", „Der Spiegel der Venus" und „Die Schöpfungstage". Die Darstellungsweise dieses Malers hält sich an Perugino und Pinturicchio. In mancher Beziehung nähert er sich Overbeck, hat jedoch den Vorzug eines glänzenderen Kolorits, dem er durch Anwendung von Goldgründen, die er mit Lasuren und halbdurchsichtigen Farben überzieht, noch mehr Leuchtkraft verleiht. Kein Künstler wird in London von der Elite der Gesellschaft und der gebildeten Welt mehr nach Verdienst gewürdigt, als Mr. Burn Jones, das Extrem der Manieristen.

Die Grosvenor-Gallery bekennt sich in ihrer Sympathie zum Kosmopolitismus. Heilbut bringt 12 Oelgemälde von seinem glücklichsten Genre, Tissot 10, Moreau 1, Otto Weber 2, David Boles 1, Alma Tadema 8 und Legros 9.

Von den Besuchern wird es übel vermerkt, daß sie zu viel von den persönlichen Liebhabereien des Sir Coutts Lindsay und seiner Gemahlin zu genießen bekommen. Aber das Vorrecht, ihre eigenen Porträts und sonstigen Gemälde in extenso auszustellen, ist eine nicht mehr als angemessene Concession für die 100,000 £. St., die sie in so liberaler Weise auf die Galerie verwendet haben. Dieser edle Eifer auf gutem Wege hat, wie zu erwarten, Wetteifer angeregt; schon jetzt ist Aussicht vorhanden, daß eine oder mehrere derartige Galerien die Mängel ihrer Vorgängerin ausgleichen werden.

J. Beavington Atkinson.

Korrespondenz.

Hamburg, im Juni 1877.

Herr Ed. F. Weber, dessen Galerie alter und neuer Meister durch einsichtsvolle Ausscheidung der schwächeren und glücklichen Ankauf besserer Bilder von Jahr zu Jahr an geschlossenem Gehalt gewinnt, hat den Speisesaal seines geräumigen und schönen Hauses an der Alster von zwei jüngeren Weimarer Künstlern mit Wandgemälden und Dekorationen schmücken lassen. Die Künstler, Fr. Arndt und Hier. Chr. Krohn sind beide keine unbekannten Größen mehr; Arndt ist vor Kurzem sogar als Professor der Weimarer Kunstschule angestellt worden; bisher haben wir sie jedoch nur durch Tafelgemälde in den Ausstellungen vertreten gesehen, welche der eine oder der andere von ihnen allein gemalt. Eine gewisse Verwandtschaft in der Auffassung und Darstellungsweise der beiden Künstler wird manchem Beobachter nicht entgangen sein. Man konnte ihrem Versuche, sich zu einer größeren gemeinsamen Arbeit zu verbinden, daher den günstigen Erfolg voraussagen, der in der Ausschmückung des Weber'schen Speisesaales zu Tage tritt. Es ist Alles so aus einem Guß, daß es unmöglich sein dürfte, zu sagen, wo die Arbeit des einen anfängt und die des anderen aufhört. Es ist auch die Absicht der Künstler, das Werk nur als ein gemeinsames gelten zu lassen. Doch dürfte Krohn einen größeren Antheil an den figürlichen Scenen, Arndt einen solchen an den landschaftlichen Gründen haben.

Der Saal wird durch geschmackvolle korinthische Pilaster gegliedert. An den Schmalwänden bleiben nur kleinere Wandfelder frei, welche mit beziehungsvollen und eleganten Renaissanceornamenten geschmückt sind, natürlich mit neu erfundenen, deren eingewebte Figuren halb allegorisch und halb realistisch die Thätigkeit des Nährstandes in den verschiedenen Zweigen des Ackerbaus, des Handels, der Industrie und des Bergbaus illustriren. Von den Langwänden enthält die eine nur ein größeres Wandfeld zwischen zwei Flügelthüren: die gegenüber liegende aber bietet, außer ihren Nebenfeldern, dem malerischen Schmucke drei wohl umrahmte Hauptflächen dar. Diese vier Felder tragen die vier Hauptgemälde, welche von den Künstlern in Weimar auf Leinwand in Oel ausgeführt wurden. Ihr Gegenstand ist ein schon oft dargestellter, der uns aber hier in eigenartiger und überaus anmuthiger Auffassung entgegentritt. Es sind die vier Jahreszeiten, durch halb realistisch, halb ideal gehaltene Genrescenen in großem landschaftlichem oder architektonischem Grunde verkörpert. Diese Scenen aus dem Leben werden aber durch die Zuthat von nicht in die Handlung eingreifenden allegorischen Nebenfiguren in sinniger Weise mit der Ornamentation der Renaissanceumrahmung in Einklang gesetzt. Es sind Amoretten oder Putten oder wie man diese nackten Knäbchen nennen will, welche die realistische Haupthandlung jedes Bildes mit einer idealen Parallelhandlung oben in der Luft begleiten. Man muß die Bilder gesehen haben, um sich zu überzeugen, wie hübsch sie schon dem Inhalt nach zwischen der Scylla einer monumentalen Realistik und der Charybdis zopfiger Allegorie hindurchsteuern.

Das Winterbild, welches allein an der von den Flügelthüren durchbrochenen Langwand angebracht ist, ist das einzige einen geschlossenen Raum darstellende. Wir befinden uns in einem prächtigen Renaissancezimmer, in dessen Hintergrunde gerade die Flügelthüren geöffnet werden, um uns einen Einblick, der vorn versammelten Familie aber den Einlaß in den strahlenden Weihnachtssaal mit seinem lichtergeschmückten Tannenbaum zu gewähren. Vorn links hat der noch jugendliche Hausvater gerade aufgehört, auf der Hausorgel den Andachtschoral zu spielen. Daneben schmiegen die Kinder sich an die Mutter. Vorn rechts helfen ältere Kinder der alten Großmutter aus ihrem Lehnsessel auf. Oben auf dem reichen Kranzgesimse des Zimmers aber sitzt eine Schaar reizender nackter Knäbchen mit Musikinstrumenten, natürlich im Begriff, aus Leibeskräften zu konzertiren. — Das Frühlingsbild zeigt uns in einer reichen, stilvollen Landschaft vorn einen Weiher, aus dem ein Schwan sich erhebt; am Weiher eine Steinbank, auf welcher ein vornehmes junges Liebespaar in reicher venezianischer Tracht kost. Dahinter links auf einem Hügel unter einem blühenden Mandelbaum Apollo Musagetes im langen Gewande, die Leyer spielend, und ein kleiner bocksbeiniger Satyr. Oben rechts in der Luft eine reizende Gruppe von Amoretten, welche dahinfliegende Störche mit Zügeln lenken. — Das Sommerbild zeigt uns einen Erntetanz um einen mächtigen

Kornhausen in geschlossener Landschaft. Amoretten wiederholen den Tanz in der Luft. — Das Herbstbild endlich führt uns an einen Rebenhügel zur Zeit der Weinlese. Eine große, prächtige Landschaft! Rechts die Anhöhe, oben mit Gebäuden und Cypressen geschmückt, von denen sich der Weg zwischen Mauern durch die Weinberge herabwindet. Der Weg ist mit fröhlichen Winzern belebt, die sich vorn zu Tanz und Spiel und heiterem Gelage vereinigt haben, während die Amoretten in der Luft mit Masken und bacchischen Attributen spielen. — Der Eindruck der Landschaften wie der Kostüme ist überall im Ganzen ein italienischer; doch ist ein größeres Gewicht auf malerischen Reiz als auf Treue im Einzelnen gelegt. Krohn und Arndt haben sich auf der Grundlage sehr realistischer Studien und doch wohl im Anschluß an französische und niederländische Vorbilder eine eigenartige, elegante und anmuthige Art der Stilisirung angeeignet, wie sie jedenfalls, wo es den heiteren und doch zugleich gehaltenen Schmuck eines Speisesaales gilt, sehr am Platz erscheint. Wo die Gesammthaltung in Zeichnung und Kolorit so harmonisch wirkt, eben weil beide sowohl dem dargestellten Inhalt als dem monumentalen Zwecke entsprechen, da kann es nicht die Aufgabe des Berichterstatters sein, auf diese oder jene weniger gelungene Einzelheit aufmerksam zu machen. Daß die Art der Pinselführung eine durchaus modern-malerische ist, braucht bei jüngeren Weimarer Künstlern nicht erst hervorgehoben zu werden.

K. W.

Kunstliteratur.

Die **pompejanischen Wanddekorationen**, für Künstler und Kunstgewerbeschulen sowie Freunde des Alterthums herausgegeben von Emil Presuhn. Mit 24 Tafeln nach Originalzeichnungen von Discanno in Chromolithographie ausgeführt von Steeger, nebst einem Plan der Malereien Pompeji's. Leipzig, T. O. Weigel. 1877. 4.

Das Verdienst dieses ansehnlichen Werkes besteht einerseits darin, daß es eine Reihe noch nicht veröffentlichter pompejanischer Wanddekorationen den bisherigen Publikationen aus jener unerschöpflichen Fülle anreiht, andererseits beruht es darauf, daß sein Text zum ersten Mal in deutscher Sprache die verschiedenen Entwickelungsphasen dieses Dekorationssystems klar zu legen sucht. Der Verfasser fußt dabei im Wesentlichen auf den von A. Mau im Giornale degli scavi über diesen Gegenstand veröffentlichten Aufsätzen. Nur an einigen Stellen sucht er Mau's Ausführungen zu erweitern oder zu berichtigen.

Uneingeschränkt können wir dem Werke die Geltung, die es beansprucht, jedoch keineswegs zugestehen.

Was zunächst die Reproduktion der Wandmalereien nach den überschwänglich gelobten Kopien des Herrn Discanno anbetrifft, so ist dieselbe zwar so gut und besser als manches auf diesem Gebiete Geleistete. Allein der Eindruck der Chromolithographie entspricht keineswegs der Technik der Originale auch nur in der Weise, wie einige andere neuerdings publicirte Werke den Stil der antiken Wandmalereien bereits wiedergegeben haben. Die eigenthümliche, leichte und doch sichere, breite und doch verstandene Pinselführung der alten Kunsthandwerker kommt besonders in den figürlichen Partien gar nicht zur Geltung.

Was sodann den Text anbetrifft, der in seinem allgemeinen Theile Neues so gut wie gar nicht bringt, so wird man der hauptsächlichen Schilderung der Stilwandlungen gemäß den Ausführungen Vitruv's und Mau's, besonders bis zum Eintritt der leichten rohrstengel- und kandelaberartigen Stützen anstatt der architektonisch haltbareren Pilaster und Halbsäulen, zustimmen müssen; man wird auch die Sonderung aller dieser phantastischeren Dekorationssysteme, welche die Mehrzahl in Pompeji bilden, in gewisse Klassen und Gruppen dankbar anerkennen. Aber wenn alle diese Gruppen in chronologischen Wandlungen aus einander abgeleitet und so viele Epochen wie verschiedene Einzelsysteme statuirt werden, so wird man sich gewichtigen Bedenken gegen dieses Verfahren nicht verschließen können. Schon daß die Ausführung wenigstens sehr vieler dieser einander ähnlichen Dekorationen in die gleiche Zeit zwischen 63 und 79 n. Chr. gesetzt werden muß, legt die Vermuthung nahe, daß die meisten der Kunsthandwerker, welche diese Malereien geschaffen, nachdem das strengere Prinzip einmal durchbrochen war, gleichzeitig nebeneinander verschiedene Systeme angewandt haben, indem sie dabei mehr ihrer Laune und momentanen Eingebung folgten, als daß sie konsequent Schritt für Schritt weiter gegangen wären. Auch wird die ganze Frage, selbst und gerade in Bezug auf die ältere Entwickelung, nicht ohne die eingehendste Berücksichtigung der in dieser Beziehung so außerordentlich lehrreichen römischen Wandmalereien gelöst werden können.

Unangenehmer als diese Bedenken aber ist der Umstand, daß der Dilettantismus des Verfassers, zu dem er sich in der Vorrede selbst zu bekennen scheint, sowohl den archäologischen als den kunstgewerblichen Fragen gegenüber allzu klar zu Tage tritt. Dieses Urtheil muß motivirt werden.

In Bezug auf die archäologische Seite braucht man nur den ersten Absatz des Werkes zu lesen. Der Verfasser spricht hier von „der Malerei der Alten im Allgemeinen“ und stellt ganz naiv das Resultat voran: „Wir kennen eben nur die Wandmalereien der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens(!), Mosaiken

und die Vasenbilder". Und die römischen Wandmalereien? An einer anderen Stelle erwähnt der Verfasser zwar kurz, daß er von ihrer Existenz gehört hat; aber er meint, „sie fielen nicht in's Gewicht". Gerade für die Malerei der Alten im Allgemeinen aber sind die erhaltenen römischen Wandgemälde eher von größerer als von geringerer Bedeutung, denn die campanischen. Und die etrurischen Wandgemälde? Und die Gemälde auf Marmor, wie diejenigen des Sarkophags von Corneto? Und die Miniaturen? Und die gravirten Metallarbeiten? Hat der Verfasser von allen diesen wichtigen Klassen antiker Zeichnung und Malerei nie gehört?

In Bezug auf die kunstgewerbliche Seite aber brauchen nur die letzten Absätze des erörternden Textes angesehen zu werden. Der Verfasser widmet sein Werk den Kunstgewerbeschulen. Er wendet sich im Schlußkapitel an diese. Unter anderem sagt er dabei Folgendes: „Eine naheliegende Verwendung der pompejanischen Ornamentik ist in der Buchbinderei. Die Deckelpressungen für Bücher, die das Alterthum behandeln, sollten doch nicht mehr ein buntes Allerlei, sondern eine pompejanische Komposition oder wenigstens Ornamentation bringen". Taucht nicht der Verdacht auf, daß der Verfasser Alles, was er auf vielen Seiten über die architektonisch konstruktive Bedeutung der antiken Wanddekorationen gesagt hat, selbst nicht verstanden, wenn er so gar kein Verständniß dafür zeigt, daß andere Gegenstände, die eben keine Wände sind, ebenso die Ornamentationsbedingungen aus ihrer eigenen Gestaltung schöpfen müssen? Eine „pompejanische Komposition" auf einem Buchdeckel!

Die zu Anfang hervorgehobenen unläugbaren Verdienste dieser Publikation werden durch solche Mängel ziemlich problematischer Natur. **Karl Woermann.**

E. v. H. **Ulm und sein Münster.** Unter diesem Titel hat Professor Dr. Friedr. Pressel eine Festschrift zur Erinnerung an den 30. Juni 1377 im Verlag der Ebner'schen Buchhandlung in Ulm zur Jubiläumsfeier des Ulmer Münsters herausgegeben, die für jeden Freund von Geschichte und Kunst der alten Reichsstadt von bleibendem Werthe sein wird. Die Ausstattung des Buches fesselt schon von vornherein die Aufmerksamkeit. Die feine Radirung von M. Bach, welche den Chor mit seinen Thürmen in der Vollendung darstellt, viele Holzschnitte und artistische Beilagen von Prof. Baldinger, Prof. Rieß in Stuttgart und Maler Dirr in Ulm sind würdige Zierden für das treffliche Werk. „Es mag für ein gutes Auge nichts Lockenderes geben als eine dämmernde Ferne mit kaum mehr erkennbaren Umrissen." Diese Worte des Autors gelten für ihn selbst. Mit dem schärfsten Blick, der gewissenhaftesten Treue hat er das geschichtliche Material gesichtet und geprüft und durch unermüdliche Forschung wichtige Anhaltspunkte geboten. Von Felix Fabri's lateinisch geschriebener Geschichte der Stadt aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts an, auf welcher sämmtliche spätere Beschreibungen sich aufbauten, wurde die lebendige Ueberlieferung fast übersehen. Mit sicherem Schritt wußte aber der Verfasser von den Irrwegen Fabri's, dessen Freundin die Phantasie gewesen zu sein scheint, abzulenken und den Weg der Thatsachen einzuhalten. Schon bei dem Denkmal der Grundsteinlegung bringt er durch eine von ihm aufgefundene Urkunde über den zweiten Pfleger, Heinrich Füsinger, (1322) Klarheit in den Streit über den Sinn der Darstellung. Nicht minder wie die Sorgfalt, mit der die Geschichte des Münsterbaues vor Augen gebracht ist und alle Momente und Quellenschriften in den Noten verwerthet sind, volle Anerkennung verdient, ist die Wärme der Sprache, Pressel's richtiges Urtheil, mit welchem er z. B. die Hauptmeister der Ulmer Malerschule, Barth. Zeitblom und Martin Schaffner, sein charakterisirt, lobend hervorzuheben. Für Zeitblom's Tod, der seither zwischen 1516 und 1521 angesetzt war, ist eine Notiz auf S. 106 aus der Ulmer Hüttenrechnung für das Jahr 1518 interessant, in der es bei Fertigung des Oelbergs heißt: „Bartlme Zeytblom und Martin Schaffner von dem Getter rot anzestreichen, von den Knöpfen zu vergulden und von den Gilgen und Blumen zu malen 28 Pfund 27 sh. 6 hl." — Haßler's Angabe in Ulms Kunstgeschichte wäre hiernach zu berichtigen. Am Schlusse sind noch zur Beurtheilung des Baues als Beilagen hinzugefügt: vom Oberbaurath von Egle Notizen über die Grundriß- und Querschnittgestaltung des Münsters mit vergleichenden Grundrissen von neun der berühmtesten gothischen Kirchenbauten: Freiburg, Köln, Halberstadt, Straßburg, Ulm, Wien, Eßlingen, Regensburg und Stuttgart (Stiftskirche), unter welchen Köln den ersten, Ulm den zweiten Rang einnimmt; vom Landeskonservator Ed. Paulus über die Maßverhältnisse, und endlich Urkundliches über Ulrich Ensinger, Jörg Sürlin d. Ae., Mathäus Böblinger und Jörg Sürlin d. J. Nach Inhalt und Ausstattung ist dieses Werk nicht nur eine schöne Festgabe des Verfassers, der durch frühere Werke, vor allen durch das Ulmische Urkundenbuch, sich schon vortheilhaft bekannt machte, sondern es wird für das Studium des Münsters von Ulm und der dortigen Kunstentwickelung ein zuverlässiger Führer sein.

Nekrolog.

William Edward Frost, ein einst sehr geschätzter Maler Englands, der nach Behandlung und Wahl seiner Gegenstände der klassicistischen Richtung angehört, und dessen Nymphen, Satyrn und andere mythologische Gestalten vor der romantischen Reaktion in den vierziger Jahren viel bewundert wurden, ist Anfang Juni in London gestorben. Er war 1810 in Wandsworth geboren, begann seine Laufbahn als Porträtmaler mit entschiedenem Erfolge und gewann im Jahre 1839 mit seinem „Gefesselten Prometheus" die goldene Medaille der königlichen Akademie, zu deren Mitglied er jedoch erst gegen Ende seines Lebens gewählt wurde. Mehrere seiner Bilder sind in dem Besitz der Königin; Prinz Albert ließ von Frost „Die Entwaffnung Cupido's" malen. Von seinen vielen Werken nennen wir noch das im Jahre 1869 gemalte Bild „An den Wassern von Babel". In neuerer Zeit war er fast in Vergessenheit gerathen.

Kunstgeschichtliches.

Eine vorhistorische Stadt in Toscana. In der „Academy" vom 16. Juni macht Herr Charles Heath Wilson Mittheilung über die von dem Grafen Bossi gemachte Entdeckung der Ueberreste einer großen Stadt oder Ansiedlung in der Maremma am Fuße des Monte Leone. Man hat die Umwallung dieses befestigten Platzes, über dessen Namen und Dasein keine historische Quelle Auskunft giebt, in ihrer ganzen Ausdehnung verfolgt und gefunden, daß die massigen Fundamente aus Bruchsteinmauerwerk bei 20 Fuß Dicke und 7 Fuß Höhe ein Areal, größer als der Umfang des jetzigen Rom, einschließen. Daß diese merkwürdigen Ueberreste sich bisher der Kenntniß entzogen, erklärt sich aus der Dichtigkeit der Waldungen jener Gegenden und aus dem Mangel jedes gebahnten Zugangs.

Sammlungen und Ausstellungen.

W. **Rubensfeier.** Aus Kassel wird uns geschrieben: Zur Gedächtnißfeier des dreihundertjährigen Geburtstages von Peter Paul Rubens hatte unser neuer Galeriedirektor, Dr. Eisenmann, in den Bildersälen des Bellevueschlosses

eine Ausstellung von etwa 50—60 Werken des Meisters (Gemälde, Stiche und Photographien) veranstaltet, welche wohl geeignet war, die außerordentliche Produktivität und Vielseitigkeit des großen Niederländers zur Anschauung zu bringen. Unsere Galerie selbst hatte ihre Originalgemälde, verschiedenen Werthes zwar, darunter aber einige Werke ersten Ranges, beigesteuert. Leider machen sich bei den Gemälden vielfache Restaurationen nöthig, eine Frage, welche in Anbetracht der Seltenheit guter Restauratoren nicht leicht zu lösen sein wird. Die erneute Betrachtung zahlreicher, wenngleich meist durch Werke der reproduktiven Künste vertretener Arbeiten des Meisters, wozu die Ausstellung Gelegenheit bot, führte zu mannigfachen Vergleichungen und neuen Untersuchungen bezüglich der Charakteristik des Rubens. Aus Anlaß der neuerdings von Eugène Fromentin in seinen interessanten Studien über Rubens („Les maîtres d'autrefois") aufgeworfenen Frage: „Ist Rubens ein großer, ist er auch ein guter Porträtist?" lag es nahe, auf Grund des in der Ausstellung gebotenen Materials auch dieses Bedenken in Erwägung zu ziehen. Wenngleich die reiche und mächtige Naturanlage des Künstlers ihn mehr zu dramatisch bewegten Gestaltungen hindrängte und seine Bildnisse nicht jene volle Hingebung an die Einzelerscheinung und in Folge dessen auch nicht jene haarscharfe Charakteristik zeigen, wie sie manchem nordischen Meister eigenthümlich sind, so läßt sich doch nicht in Abrede stellen, daß auch seine Porträts ganz besondere Vorzüge besitzen. Nicht nur zeigen die meisten derselben eine Fülle individuellen Lebens, sondern ein großer Zug, welcher aus ihnen spricht und welcher überall in dem Künstler den Historienmaler verräth, giebt ihnen zugleich ein höheres Gepräge. Von dem ausgeführten Gemälde bis zur flüchtig hingeworfenen Skizze herab bemerken wir an ihnen jene große Auffassung, vor allem jene staunenswerthe Sicherheit in der Behandlung, wie wir sie an den größeren Darstellungen des Meisters bewundern, so daß also obige Frage in der That als eine müssige erscheint. Ohne hier auf die einzelnen Ausstellungsobjekte näher einzugehen, fügen wir nur noch hinzu, daß das schöne Unternehmen bei unserem in Sachen der bildenden Künste sonst ziemlich indifferenten Publikum sehr lebhafte Theilnahme fand, ein Beweis, daß es im Grunde auch hier nicht an Interesse fehlt, wenn man es nur in entsprechender Weise zu wecken versteht.

E. v. H. Die Gemäldeausstellung der Ulmer Malerschule, welche am 30. Juni durch König Karl von Württemberg eröffnet wurde, bildete einen hervorragenden Theil der Münsterjubiläumsfeier, welche die alte Reichsstadt an jenem Tage beging. Durch die vielen und großen Kunstschätze — es sind gegen 200 Nummern zu nennen, — die der dortige Verein für Kunst und Alterthum für diesen Zweck erhielt, und welche die Herren Professoren Rustige und Weisser aus Stuttgart mit großem Verständniß nach dem Entwickelungsgange der Schule in der freistehenden Turnhalle der neuerbauten Mädchenschule ordneten, gewann diese Ausstellung, gleich der Dresdener Holbeinausstellung, eine hohe kunstgeschichtliche Bedeutung für die Ulmer Malerschule. Es ist ein ganzes Blatt der deutschen Kunstgeschichte, und schwerlich wird sich eine ähnliche Vereinigung von Kunstwerken dieser Richtung, die größtentheils im Besitze von Staatssammlungen und Stiftungen sind, je wieder erzielen lassen. Der Ausstellungsraum ist in fünf Kabinete durch Zwischenwände abgetheilt. Die ersten vier enthalten Gemälde auf einzelnen Tafeln, darunter einige noch in Verbindung mit plastisch geschmückten Altarschreinen. Auch selbständige Schnitzereien, z. B. ein Lesepult mit dem eingeritzten Namen Jörg Sürlin's und eine Thüre mit schmiedeeisernem Beschlag im schönsten spätgothischen Stile 2c., sind der Sammlung eingereiht. Im letzten Kabinet befinden sich die Zeichnungen und Kupferstiche 2c., meistens aus der kgl. Kupferstichsammlung in Stuttgart, darunter der große Entwurf des Münsters in Ulm von Mathäus Böblinger aus der Münstersakristei. Im ersten Kabinet sind jene Meister, unter deren Einwirkung die Ulmer Schule erstand, vertreten. Sehr vortheilhaft ist Friedrich Herlin vertreten durch seine „Thronende Maria", Katalog Nr. 1, das „Ecce homo" Nr. 2, aus der Georgskirche in Nördlingen, und das reizende kleine Bildchen „Die Opferung der heiligen drei Könige mit der Fliege", früher im Ulmer Minoritenkloster, jetzt im Besitz des Freiherrn v. Holzschuher in Augsburg, Nr. 26. Unter dem Namen Martin Schongauer, meistens angeblich, sind einige Bilder aus der Stuttgarter Galerie und vom königl. Schloß in Aschaffenburg aufgeführt. Hierbei darf ein kleines Altärchen aus der Münstersakristei erwähnt werden, dessen Malereien nach Schongauer's Stichen, welche das fünfte Kabinet im Original enthält, von meisterlicher Hand nachgebildet sind. Zwei Bilder aus der Stuttgarter Galerie, Nr. 15 und 24, sind angeblich einem Meister C. Vos zugeschrieben, von dem genauere Nachrichten zu wünschen wären. Von Jakob Acker ist ein sicher beglaubigtes Werk von der Gottesackerkapelle in Rißtissen, Nr. 34—36, zu sehen (Meyer's Künstl.-Lex. Bd. I, S. 51). Die bescheidene Behandlung desselben steht jedenfalls tiefer als die Technik des Predellabildes am Blaubeurener Altar, das man mit diesem Namen schon in Beziehung brachte. Hans Schühlein zeigt sich durch Gemälde des fürstl. hohenzollern'schen Museums zu Sigmaringen, Nr. 6 und 7, der Moritzkapelle in Nürnberg, Nr. 19 und 20, und besonders durch acht Prophetenbrustbilder aus der Stuttgarter Galerie, Nr. 14—16, 20, 21, 27—29 im zweiten Kabinet, letztere zwar nur angeblich, günstig repräsentirt. Sollten diese Propheten, die früher für Arbeiten Zeitblom's galten, ihm wirklich angehören, so wäre der Uebergang zu den Werken des berühmten Schülers in ähnlicher Weise hergestellt wie zwischen Holbein Vater und Sohn, nachdem dem ersten der Sebastians-Altar zurückgegeben worden. Bartholomäus Zeitblom tritt mit der größten Zahl von Bildern auf. Es sind über vierzig verzeichnet. Er ist hier fast von seinen Anfängen bis zu seiner vollendeten Meisterschaft zu verfolgen, wo er sich, wie Waagen sagt, bis zum Großartigen erhebt. In dieser Blüthezeit ist das Altarwerk zu Eschach, Kab. 2, Nr. 2, entstanden, von welchem die Rückseite der Predella, das Schweißtuch, in das königl. Museum zu Berlin, die anderen Bildtheile aus der Abel'schen in die Stuttgarter Galerie kamen. Nun prangt das ganze Werk in seiner Zusammengehörigkeit, nachdem alle Theile für die Ausstellung gewonnen wurden. In jene gute Periode des Meisters müssen auch die prachtvollen Gemäldetafeln der Augsburger Galerie, Kab. 3, Nr. 17—20, Legende des Bischof Valentinus von Terracina, gerechnet werden, in welchen Zeitblom dem Bischof dieselbe Gesichtsform wie dem Engel der Verkündigung im Eschacher Altare gab. Zu seinen bedeutendsten Werken gehört auch der Altar von der Kirche auf dem Heerberg, jetzt dem Museum vaterländischer Alterthümer in Stuttgart einverleibt, von dem die Gemeinde leider die Figuren des Schreins zurückbehielt. Seine Flügelbilder und Zeitblom's Porträt und Inschrift auf der Rückseite des Schreins sind schon vielfach in Abbildungen publicirt worden. Die Werktagsseiten der Flügel, „Der englische Gruß", sind so stark übermalt, daß man, abgesehen von der Farbe, selbst die Konturen nicht mehr mit Sicherheit als die ursprünglichen betrachten darf. Nach mitausgestellten Zeichnungen wollte man sogar vermuthen, daß bei dieser unsäuberlichen Restauration wunderbarerweise Lilien aus den Maiglöckchen — Zeitblom's Lieblingsblumen — gewachsen seien, doch kommen die Lilien schon in den Aufnahmen der unrestaurirten Bilder von C. Mauch vor, welche 1845 lithographirt erschienen. Es dürften noch viele von Zeitblom's Bildern hervorgehoben werden, z. B. vom Sigmaringer Museum Nr. 17, 24 und 26, Kab. 2 — aus der Moritzkapelle Kab. 3, Nr. 4, 6 und 10 — der Klosterkirche von Adelberg — ferner zwei von A. Sesar in Augsburg glücklich hergestellte Altarflügel der fürstl. Galerie in Donaueschingen, Kab. 2, Nr. 19, woher auch der reizende Flügelaltar des Schlosses Wildenstein von Barth. Beham, Kab. 4, Nr. 15—17 zur Freude aller Besucher gesendet wurde. Von der Stadt Memmingen ist ein Altarschrein mit brillanten Farben da; zwei Köpfe erinnern sehr an Zeitblom, und höchst interessant ist die Ausstellung jener seltenen Blätter, die Zeitblom, nach Harzen's Ansicht mit der kalten Nadel oder in der geritzten Weise ausgeführt haben soll, Rahmen V, VI, VII und VIII, 5. Kab. Das vierte Kabinet beginnt mit Martin Schaffner, der im Gegensatz zu dem keuschen unsinnlichen Zeitblom mit den besten seiner realistisch gehaltenen Werke zugegen ist. Seine feine Farbe, der helle kühle Ton seiner Karnation ist in dem bekannten herrlichen Altarwerk des Ulmer Münsters — 1521 von der Familie Hutz gestiftet — durch die vorzügliche Restauration des königl. Restaurators A. Hauser in München wieder vollständig zur Geltung gebracht, Kab. 3,

Nr. 26—27. — Als Porträtmaler lernt man Schaffner in dem Bildniß des Ritters Ytel Besserer 1516, aus der Bessererkapelle des Münsters, Kab. 4, Nr. 36b, kennen, einer Arbeit, die dem Holzschuher Dürer's nur wenig nachgiebt. „Die Anbetung der heil. drei Könige" aus der Moritzkapelle, Nr. 34, gehört jener Zeit an, wo er aus der porträtartigen Auffassung seiner Gestalten noch nicht herausging. Die genaue Beschreibung dieser Werke, die alle zu nennen hier der Platz nicht ausreicht, führt der von Friedr. Pressel sorgfältigst verfaßte Katalog auf. Die Namensbezeichnung durch die Besitzer mußte in demselben natürlich berücksichtigt werden. In der zweiten Ausgabe werden alle später eingetroffenen Gemälde und Notizen noch eingeschaltet werden. Die gelungene Ausstellung, der sich der Ausschuß des Vereins für Kunst und Alterthum (Ober-Justizrath Bazing, Prof. Beesenmayer, Prof. Dr. Pressel, Münsterbaumeister Scheu und Kaufmann Kornbeck) mit großer Aufopferung unterzogen hatte, sollte nur bis zum 15. Juli dauern. Die Zeit war aber zu kurz gemessen, und so wurde denn der Termin bis zum 25. hinausgeschoben.

Vermischte Nachrichten.

O. A. **Düsseldorf.** Schuch, dessen treffliche Gemälde wir schon in unserm letzten Bericht erwähnten, ist einer von den Künstlern, welche dazu berufen sind, der vielfach ganz verflachten Landschaftsmalerei wieder einen poetischen Inhalt zu geben. Er hat eine Richtung eingeschlagen, welche sich von der platten Nachahmung des Realen ohne Wahl und künstlerische Anordnung abwendet, und die dem höchsten Ziele, der Verwirklichung der Idee durch die äußere Erscheinung, entgegenführt. Solch' ein Bestreben würde nutzlos sein, wenn es nicht mit tiefem Naturstudium Hand in Hand ginge. An dem schönen Schein, an dem Dekorativen sieht sich der Mensch bald satt und wendet sich lieber zur nüchternsten Wirklichkeit zurück, ehe er lange den Kreuz- und Querflügen einer erhitzten Phantasie folgt. Schuch aber verläßt nie den Boden der Wahrheit, ebenso wenig wie es Lessing thut, dessen Jugendarbeiten er sich zum Vorbild genommen zu haben scheint. Wir finden wenigstens hier dieselben deutschen Gegenden, die Haiden, die knorrigen Eichen und phantastisch gewundenen Fichten, dieselbe Art Staffage und das mittelalterliche Kostüm. Landschaft und Figuren halten sich, wie bei jenem, oft das Gleichgewicht und sind, eins und das andere, von derselben Bedeutung. So in dem Bilde „Der Ritt um's Leben". Hier flieht ein Ritter in der Tracht des späteren Mittelalters vor seinen Verfolgern. Schon liegt der schützende Wald, in dem er sich wohl zu verbergen hoffte, hinter ihm, schon treiben ihn die Nachsetzenden über die weite offene Haide, wo er jedem Blick sichtbar, jedem Angriff ausgesetzt ist, schon hat er sein Pistol auf den nächsten der Feinde abgedrückt. Nicht der Mann, aber das weiße Roß ist getroffen und im Begriff, sich mit seinem Reiter zu überschlagen. Die Gefahr besteht trotzdem fort, denn schon ist ihm der zweite Verfolger auf den Fersen, und über die Ebene sprengen noch andere, in verschiedenen Zwischenräumen, heran. Die Pferde, von schwerer Race, mit langen, wallenden Schweifen tragen zum Eindruck der ganzen Scene nicht weniger als die Menschen bei. Sie sind ebenso richtig in Bau und Bewegung wie ausdrucksvoll im künstlerischen Sinne, voll dramatischen Lebens. Fast zu viel theatralisches Pathos athmet die Hauptfigur, der Flüchtling. Die Linien der flatternden Gewandstücke sind zu barock, Kleidung und Sattelzeug zu neu und für die Situation unnatürlich blank und frisch. Unmotivirt erscheint es auch, daß der nächste Verfolger schon zum Hiebe ausholt, in einer Entfernung, wo die Waffe gar nicht treffen kann. Das zweite Bild von Schuch, eine Haidelandschaft, im Mittelgrund ein mit Kiefern bestandener Hügel, auf dem ein steinernes Kreuz, etwa zum Andenken an eine schauerliche That, errichtet ist, übertrifft noch das oben bezeichnete an Vollendung und einheitlicher Wirkung. Hier besteht die Staffage nur aus zwei kleinen Figuren, einem Ritter zu Pferde, welcher einen Gefangenen, zwar in reicher Tracht, doch baarfüßig, am Strick mit sich führt. Die düstere Stimmung, welche auch dieses Bild kennzeichnet, scheint allen Werken des Meisters eigen zu sein und läßt uns befürchten, daß derselbe sich in Zukunft nicht frei von Monotonie halten werde.

J. P. R. **Die Statue des Adam von A. Hildebrand.** Das Aufsehen, welches auf der Wiener Weltausstellung die Statue des Hirtenknaben erregte, ist noch in aller Gedächtniß. Diese ganz unvergleichliche Arbeit des in Florenz lebenden Bildhauers ist mit gutem Grunde der Antike geradezu an die Seite gestellt worden. In Leipzig, wo sich dieselbe gegenwärtig in Privatbesitz befindet, ist uns Gelegenheit geboten, ihre unverwüstliche Anziehungskraft, wie sie nur Meisterwerken ersten Ranges zukommt, auf uns wirken zu lassen. In den Besitz des städtischen Museums in Leipzig ist seit Kurzem die jüngste Arbeit desselben Bildhauers gelangt. Adam steht aufrecht, unbekleidet. Das linke Bein ist vorgestellt. Der Körper ruht auf dem rechten. Dem entgegengesetzt sind die Gliedmaßen des Oberkörpers situirt. Der linke Arm spannt sich rückwärts, auf einem mit der Axt behauenen Baumstamm mit der Hand aufruhend, während der Oberkörper sich in der rechten Hüfte vorwendet, und die vorgestreckte rechte Hand den Apfel fest hält. Der Kopf ist wenig nach vorn geneigt. — Um uns den Vorwurf einer voreiligen und willkürlichen Kritik zu ersparen, beschränken wir unser Urtheil auf einige Bemerkungen, deren Richtigkeit man uns wohl nicht bestreiten dürfte. Der mit dem Hirtenknaben vom Künstler betretene Weg ist hier verlassen. Die ganze Conception ist im Adam großartiger. Die Körperformen sind allgemeiner behandelt. Wir fühlen uns dabei an die schönsten Arbeiten der archaischen hellenischen Kunst erinnert. Aber in einem außerordentlich wohlthuenden Gegensatz zu dem kühlen Effekt, welchen dort die straffe Formensprache hervorruft, hat Hildebrand seinen Adam mit einer elastischen Haut umkleidet, deren Verschiebungen stellenweis den Eindruck des Zufälligen erwecken: scheinbar ein Widerspruch, aber das Problem ist so glücklich gelöst, daß die ergreifende Wirkung der Statue darauf wesentlich beruht. Nur in zwei Punkten glauben wir mit unsrer Bewunderung zurückhalten zu müssen. Ein so geringes Maß der Modellirung, wie hier am Hals, an Händen und Füßen des Adam, ist uns an keinem sonstigen Meisterwerk erfindlich, den Hirtenknaben nicht ausgenommen. Nicht der geringste Vorzug der letzteren Statue ist der rhythmische Linienfluß, welcher ringsum bei jeder Ansicht zur Geltung kommt. Der Adam hingegen scheint nur auf ein oder zwei Ansichten berechnet zu sein. Leider ist gerade die ungünstigste Seite bei der jetzigen Aufstellung in's Licht gesetzt. Von links im Profil gesehen erscheinen alle Körpertheile in der Bewegung nach rückwärts, während im Halbprofil von dieser Seite die Unterschenkel sich völlig decken, bei voller Breitansicht des Oberkörpers zum Nachtheil des statuarischen Gleichgewichtes.

Zu der Rubensfeier, welche von der Stadt Siegen, dem Geburtsorte des großen Meisters, am 29. Juni veranstaltet war, hatte der Stadtrath auch den Magistrat von Antwerpen feierlichst eingeladen. Letzterer lehnte jedoch — nach einer Mittheilung in der Köln. Zeitg. — die Einladung mit dem Bemerken ab, daß er die Ehre, der Geburtsort des Rubens zu sein, für Antwerpen in Anspruch nehmen müsse.

Bildhauer Siemering, nach dessen Entwurf das Leipziger Siegesdenkmal ausgeführt wird (der Platz für die Aufstellung ist noch nicht endgiltig bestimmt) ist in voller Thätigkeit, um die Hilfsmodelle der „Germania" und der vier Reiter an den Ecken des Postaments anzufertigen. Nachdem vor einigen Wochen unter seiner Leitung Generalfeldmarschall Graf Moltke, zu Pferde sitzend, photographirt worden, hat vor Kurzem ein Gleiches mit dem deutschen Kronprinzen stattgefunden. Siemering hat aber auch den Auftrag erhalten, ein neues Modell für ein Denkmal herzustellen, zu welchem man sich eventuell aus Sparsamkeitsrücksichten würde entschließen können.

S. **Dr. Eduard Prosch,** Intendant der großherzoglichen mecklenburgischen Kunstsammlungen und Geh. Kabinetsrath a. D., feierte am 25. Juni das fünfzigjährige Jubiläum seines Eintritts in den großherzoglichen Dienst. Zur Erinnerung an diesen Tag hat der Großherzog von Mecklenburg-Schwerin sein von Frau Soltau gemaltes Porträt in reich vergoldetem Rahmen dem Jubilar, z. Z. in Breslau weilend, als Festgeschenk überreichen lassen.

S. Der sog. „Fürstenhof" in Wismar, im Jahre 1512 erbaut und 1553/1554 bedeutend vergrößert, ist zum Sitz des künftigen Kreisgerichts bestimmt. Es ist bekanntlich eines der schönsten alten Bauwerke der Stadt. Der Umbau des Gebäudes ist dem großherzogl. Baumeister Luckow, die Restauration des reichen, aus hundert Tafeln bestehenden Frieses dem Porträtbildhauer Röper in Rostock übertragen.

Zeitschriften.

L'Art. Nr. 131. 132.
Le salon de Paris 1877. Le portrait. Von Ch. Tardieu. (Mit Abbild.) — Le congrès des Architectes, von V. Champier. — Les manuscrits et miniatures de la Bibliothèque Corvinienne, von Fr. Fl. Romer. (Mit Abbild.) — Les Beaux-Arts à l'exposition de Compiègne. — La statue de Jacques Callot à Nancy.

The Academy. No. 268—270.
Church, R. W., Saint Peter's and Saint Paul's, von J. T. Micklethwaite. — The „black and white", von F. Wedmore. — Burty, Ph., maîtres et petits maîtres, von F. Wedmore. — Art sales.

Kunst und Gewerbe. No. 26—29.
Preisausschreiben des Dresdener Kunstgewerbevereins; der Cölner Dom; die Sammlung des Grafen Edm. Zichy in Wien; aus der permanenten Ausstellung des bayer. Gewerbemuseums; zur Hebung der Gewerbe; Preisaufgaben des Vereins zur Beförderung des Gewerbfleisses in Preussen; das Projekt einer historischen Ausstellung der Stadt München; die Normalgewichte des Kurfürstenthums Sachsen von 1585; Mosaikmalerei. — Die Bedeutung der arabischen Schrift für Kunst und Gewerbe des Orients, von Karabacek.

Deutsche Bauzeitung. No. 48 u. 52.
Der Entwurf für die Herstellung der Westfront am Münster zu Aachen. (Mit Abbild.) — Die neue katholische Kirche zu Charlottenburg bei Berlin, von H. Stier. (Mit Abbild.)

Journal des Beaux-Arts. No. 12.
Exposition à Paris des oeuvres de Frédéric van de Kerkhove.

Gazette des Beaux-Arts. Lief. 241.
Une visite à San-Donato. Galerie de peintures des écoles flamande et hollandaise, von Ch. Blanc. (Mit Abbild.) — Les arts musulmans. De l'ornementation arabe dans les oeuvres des maîtres italiens, von H. Lavoix. (Mit Abbild.) — Salon de 1877. Notes sur l'architecture, von E. Corroyer. (Mit Abbild.) — La renaissance à la cour des Papes. II. Les collections du cardinal Pierre Barbo (Paul II.), von E. Müntz.

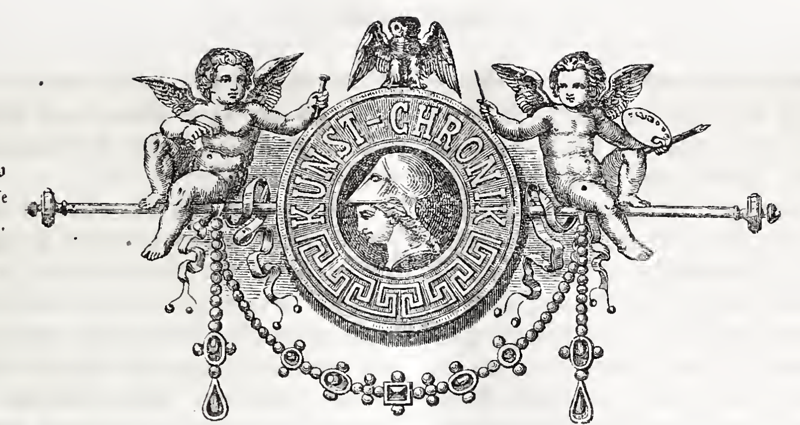
Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XII. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

26. Juli



Nr. 42.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1877.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Donnerstag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Ausstellung des rheinisch-westfälischen Kunstvereins in Düsseldorf.

Die Ausstellungen des rheinisch-westfälischen Kunstvereins tragen den Charakter eines stehenden Wassers an sich, bei dem die Fluth weder steigt noch fällt, das jahraus, jahrein auf demselben Niveau bleibt; und leider ist dieser Stand ein sehr niedriger. So sollte man auf das in dem Ausstellungsraum herrschende, geistige Stillleben gefaßt sein, und doch befremdet es immer wieder, daß nicht endlich einmal ein frischer Wind bläst und einige Wellen aufwirft. Freilich darf man bei Beurtheilung der Bilder es nicht außer Acht lassen, welche Feuerprobe dieselben hier zu bestehen haben. Nur ein tüchtiges Kunstwerk kann über alle Nachtheile des ungeeignetsten Lokals, über die schlechte Beleuchtung, über die grünen Reflexe Herr werden und sich trotzdem noch geltend machen. Alle Bilder, welche durch malerische Vorzüge, durch feine Einzelheiten wirken sollen, sind von vornherein verloren, so insbesondere die Landschaften.

Von Figurenbildern finden wir nur ein einziges, größeres Oelgemälde historischen Inhalts auf der Ausstellung, die „Gudrun" von W. Beckmann. Der Gegenstand ist folgender: „Gudrun, Königs Hettel's Tochter, ward mit Herwig, König von Seeland, verlobt, aber von Hartmuth aus der Normandie geraubt und von diesem, auf ihre Weigerung hin, ihn zum Gemahl zu nehmen, gezwungen, mit ihrer Genossin Hilde Mägdedienste zu verrichten. Herwig hat unterdessen mit ihrem Bruder Ortwein ein Heer ausgerüstet, um sie zu befreien und findet, auf Kundschaft ausgehend, Gudrun, seine Braut am Meeresstrande wieder." Diesen Augenblick vergegenwärtigt uns das Bild.

Als ein Verdienst ist es schon anzuerkennen, wenn ein junger Künstler muthig und konsequent der herrschenden Richtung der Zeit, dem platten Materialismus entgegensteuert und nach einem idealen Ziele strebt. Der Weg ist schwer und weit. Unter diesen Umständen erscheint jede, auch die gerechte Kritik unzweckmäßig, da es Noth thut, die jungen Historienmaler aufzumuntern und zu unterstützen, nicht aber sie niederzuschlagen. Dennoch ist es unmöglich, die vielen Mängel, welche in diesem Bilde hervortreten, ungerügt zu lassen, wenn wir auch zuerst mit Freuden die Vorzüge desselben hervorheben wollen. Die Komposition ist, schon bei geringster Kenntniß des Gegenstandes, verständlich für Jeden, die Gruppirung der beiden Frauengestalten gefällig, der Ausdruck derselben der Situation entsprechend, die Stimmung und Färbung des Ganzen dem Charakter der Sage und dem Schauplatz derselben angemessen.

Der Vorstellung, welche sich der Kenner des Gedichtes von der Hauptfigur macht, entspricht die Gudrun nicht. Wenn wir uns diese auch als ein kräftiges Mädchen, abgehärtet durch Arbeit und Unbill des Wetters, denken müssen, so bleibt sie doch immer eine Königstochter und eine edle Jungfrau. Die Gestalt dürfte daher nicht so starkknochig, so aller Anmuth baar erscheinen. Obgleich das Profil des Gesichtes schön ist, so treten doch die Backenknochen zu scharf hervor und sind mit unangenehmer Röthe überzogen, zu welcher die starkgelben Haare, die sonst poetisch gedacht sind, nicht stimmen; Hände und Füße, der ganze Bau, sowie das schwerfällige Gewand lassen keinen idealen Eindruck auf-

kommen. Dem Bräutigam, welcher in einiger Entfernung aus dem Schiff steigt und das Symbol der Treue, den Ring, hoch emporhebt, müßte erst Leben eingehaucht, ihm erst die Glieder zurecht gerückt werden, ehe er auf den Schauplatz treten dürfte. Trotz aller Mängel kann sich diesem Bilde doch das zweite, welches einen idealen Gegenstand behandelt, nicht vergleichen, wir meinen das Mittelstück des Theatervorhanges für Barmen, in Wachsfarben gemalt von F. Röber aus Elberfeld. Diese Komposition ist unklar und dabei unnatürlich und unschön. Ein gewisses gespreiztes, gezwängtes Wesen, sonderbare Stellungen, verdrehte Bewegungen verursachen dem Beschauer Unbehagen; vergebens fragt er sich, was die drei Frauen bedeuten, welche dem voranschwebenden Apollo, keinem Jüngling griechischer Abkunft, folgen. Die Dreizahl ließe auf die Grazien schließen, die Leyern indessen in ihren Händen deuten auf die Musen; warum dann aber nicht neune? Will man auch noch die Tragödie und Komödie, zwei von jenen abgesonderte weibliche Gestalten, dazu rechnen, so kommt immer die heilige Zahl noch nicht heraus. Verschiedene Gattungen der Musik können sie auch nicht andeuten, da im Theater ja nur die dramatische gepflegt wird und ihre Instrumente auch einander ganz gleich geschmacklos geformt und gefärbt sind. Die tragische Muse ist zu schwer, um auf Wolken zu stehen, indeß die heitere von außergewöhnlicher Schwungkraft beseelt erscheint. Mit ihr tummeln sich zahllose Kinder zwischen Blumenguirlanden, verschiedene Attribute tragend, wild umher. Eine große Unruhe ohne inneres Leben!

Steigen wir nun wieder auf die Erde herab, so finden wir ein ansprechendes Genrebild von Professor R. Jordan, „Eine Osteria in Rom". Ein Mann in der Volkstracht, den spitzen Hut auf dem Kopfe, den weiten Mantel umgeschlagen, naht sich der offenen Thür des Wirthshauses, in dessen Halbdunkel sich schon einige Zecher, behaglich um den Tisch gruppirt, zeigen. Neben ihm her läuft sein Söhnchen, die funkelnden Augen fest auf ein kleines Mädchen gerichtet, das mit seiner Bratpfanne voll Kastanien, an die Mauer gelehnt, regungslos dasteht und den Ankömmling erwartet. Unübertrefflich wahr, naiv und lebendig sind diese beiden Kinder, indeß der Mann etwas müde und geistlos erscheint.

Das kleine Bild von A. Schade, „Gebet", Abendstimmung, eine junge Mutter am Bett ihres einschlummernden Kindes, giebt wieder einen neuen Beweis von dem Talent und der Gewissenhaftigkeit jenes Künstlers in der Durchführung. Die elegante Dame hat gewiß in dem Augenblick, wo sie, über das Lager hingebeugt, ihren Liebling höherem Schutz empfiehlt, all' ihren Reichthum, all' ihre Prachtmöbel vergessen; schade, daß wir es nicht auch können! Aber wie läßt sich der rothe Stuhl, gerade vorn in der Mitte, wie lassen sich der bunte Schirm und Teppich übersehen, denen der Maler selbst so übermäßige Bedeutung beilegt?

Von gründlichem Naturstudium und feiner Auffassung, sowie von entschiedenem Farbensinn zeugt die „Junge Holländerin" von E. Elwin. In dem Bilde von A. Hornemann, „Großmutters Besuch", sehen wir ein anerkennenswerthes Streben nach Charakteristik und viel koloristische Begabung. M. Seyppel entwickelt in seinem „Romeo und Julia" einen ergötzlichen Humor. „Die Rennthierjäger" von J. Lork kann man ohne Zweifel als das beste Bild dieses Künstlers bezeichnen, wozu der gut gewählte poetische Gegenstand nicht wenig beiträgt. Anerkennung verdienen auch „In der Erndte" von H. Werner, „Der Busenfreund" von K. Engelhardt, „Italienisches Genrebild" von J. Fay, „Eine Bacchantin" von Graß, „Zu heiß" von C. Mücke. Mehrere verdienstvolle Bilder, Stever „Familienglück", W. Schuch „Das Lied ist aus", Bertling „Der Frühling", Brütt „Dorfmusikanten", wurden schon bei Gelegenheit der permanenten Ausstellungen erwähnt. Die Schlachtenmalerei ist nur durch wenige Werke vertreten. Ein Bild von M. Blankarts, „Kaiser Wilhelm zu Pferde mit Bismark, Moltke und Podbielsky", behandelt einen oft dargestellten, aber stets interessanten Gegenstand. Die Porträts sind von unverkennbarer Aehnlichkeit. Der Kaiser zeigt sich uns in würdiger Haltung, in gewohnter Stattlichkeit; ihm folgen die beiden Männer, denen das deutsche Volk so viel zu verdanken hat und deren geist- und charaktervolle Köpfe eine eben so interessante wie dankbare Aufgabe für den Künstler bilden.

Die Landschaftsmalerei ist hauptsächlich durch A. Flamm mit einem schönen Bilde, „Von der appischen Straße bei Albano", durch F. Ebel „Herbstnebel im Wald", durch A. Keßler, E. Jungheim, C. Ludwig, H. Pohle, Th. Röth, Th. Schütz „Aus dem bayerischen Innthal", durch C. Fahrbach, A. Schweitzer, A. Ziehlen, L. Frische, C. Schweich vertreten, die Thiermalerei durch C. Jutz und J. Deiker, die Architektur durch V. Lercke, C. Sturzkopf und J. Jentzen, das Stillleben durch G. Schulz. O. A.

Kunstliteratur.

E. E. Krieger, Reise eines Kunstfreundes durch Italien. Leipzig, E. A. Seemann. 1876. 283 S. 8.

Was ist doch seit Goethe's wundervollen Schilderungen von deutschen Männern über den lachenden Himmel Hesperiens geschrieben worden, was Alles über die singuläre Natur des italienischen Volkes und vor Allem welche Fülle von ästhetischen, historischen und

kritischen Untersuchungen über die Kunstwerke und Galerien des herrlichen Landes! In früherer Zeit — wohl schon seit Winckelmann — drängte echter Enthusiasmus über das noch nie Gesehene, jede Vorstellung Uebertreffende, das jenes Wunderland den trunkenen Sinnen bot, dazu, diese Eindrücke zu beschreiben, sie in der Erinnerung nochmals durchzukosten, nochmals in ihnen zu schwelgen. Es war eine gewisse Naivetät, die in der liebenswürdigsten Subjektivität zeigen wollte, was man in Italien gesehen; wenn man will, kann man des kernigen Seume Spaziergang nach Syrakus hierher rechnen. Ganz anders tritt jene Gattung ausführlicher, schwer gelehrter archäologischer und kunstgeschichtlicher Werke auf, die Italiens Kunstentwickelung beschreiben oder aber in monographischer Breite bei einzelnen Denkmalen oder Sammlungen verweilen; sie wird wohl kein Kunstfreund nach Italien mitnehmen können, es wäre schon eine ziemlich stattliche Bibliothek. Aus der Anerkennung dieses Umstandes sind die handsamen Kunstbädeker entstanden, die in copiosester Weise auf alles Sehenswerthe aufmerksam machen und gleichzeitig mehr oder minder richtige Daten und Urtheile mittheilen.

Der Verfasser des vorliegenden — um es gleich hier zu sagen — ungemein frisch und spannend geschriebenen Buches, wollte kein Reisehandbuch liefern, aber auch kein Werk der zweiten Gattung; seine Schrift gehört, wie mir scheint, in die erste Reihe. Er sagt ja selbst mit jener Bescheidenheit, welche die ganze Schrift erfüllt: „Was ich bei Veröffentlichung dieses Reisewerkes einzig und allein beabsichtige, ist, in leichter, erzählender Form dem Leser die bedeutendsten Kunstwerke Italiens vor Augen zu führen, damit er sich daran erfreue und, wenn er sie noch nicht selbst gesehen hat, wärmer von dem Wunsche beseelt werde, dieses Wunderland aus eigener Anschauung kennen zu lernen". Dies die Ziele und Absichten des Buches; ich stehe nicht an zu sagen, daß sie völlig erreicht werden müssen. Denn wohl jedem Leser von Herz und Geist wird es so ergehen, wie mir; die fesselnde, oft bis zu hohem Schwunge und rührender Begeisterung sich erhebende Schilderung hielt mich bei dem Buche fest, das in plastischen Formen und frischen Farben uns die Eindrücke wiederspiegelt, wie sie der Verfasser rein und schön in seine Seele aufgenommen! Aber gewiß wird auch jeder Leser bei der Lektüre der K.'schen Schrift jene Sehnsucht nach Italien empfinden, die uns Germanen seit den Kindstagen unseres Volkes unvertilgbar innewohnt. Wer das prachtvolle Bild „Rom" wie es ihm in diesem Buche entrollt wird, auf sich wirken läßt, der wird den Plan eines „Römerzuges" nicht mehr aus seinem Denken verbannen können, freilich eines vernünftigeren Römerzuges, als ihn die Vorfahren unternommen! — Stellt sich so die Tendenz des Werkes als völlig erreicht dar, so mag es dem Referenten gestattet sein, eines besonderen Vorzuges zu gedenken, der diesem „Reisetagebuch" zukommt. Reisetagebücher tragen häufig die Eigenthümlichkeiten der Tagebücher an sich, sie sind sehr geschwätzig und am liebsten und meisten sprechen sie von dem lieben „Ego", das stets im Vordergrund der Darstellung steht. Nichts davon in Krieger's Buch; so sachlich, so bescheiden und taktvoll der Verfasser vorgeht, so wenig er selbst von seiner Persönlichkeit verräth, so sehr spricht aber doch die Art, wie er erzählt und was er schildert, für diese Persönlichkeit. Wir fühlen es: wir haben es mit einem welterfahrenen, vielseitig gebildeten urbanen Geiste zu thun, einem Geiste vornehmer Art, vor Allem aber mit einem Manne von echtem, tiefem Gefühl! Und so wissen wir gleich nach den ersten Seiten, daß wir in gar guter Gesellschaft wandern, und vertrauen uns gern einem Führer, der so schön zu sprechen, so lebensvoll zu schildern weiß.

K. führt uns von Wien über den Brenner nach Mailand; hier erfahren wir, daß der Verfasser ein Oesterreicher und freuen uns gleich der vorurtheilslosen und richtigen Erwägung, mit der der Verfasser elegische Gefühle über den Verlust Mailands und der italienischen Provinzen Oesterreichs mit den Worten niederkämpft: „Freilich das Bündniß war kein naturgemäßes, kein freies und kein glückliches, und so mußte es früher oder später sich lösen". — Wir treten dann mit unserem Wegweiser vor den Dom, zur Betrachtung des letzten Abendmahls von Lionardo da Vinci und lernen gleich hier die Freimüthigkeit des Urtheils kennen, das sich durchaus nicht jener gedankenlosen und feigen Mode unterwirft, gewisse traditionelle Lobessprüche nachzubeten, sondern sich seine eigene Ueberzeugung wahrt, dann aber auch die Methode des Verfassers, außer der Schilderung von den Werken der Meister recht lehrreiche Daten über die letzteren zu geben, die ich freilich lieber als Noten unter dem Texte sähe.

K. bespricht auch den Palazzo di Brera, die Scala, und geht dann auf Pavia und die Certosa über, deren Schicksal er bedauert. Es kann hier nicht der Ort sein, die Schilderungen jedes einzelnen Ortes und jedes einzelnen Kunstdenkmals zu besprechen, ich bemerke nur, daß mir die reichen und hochinteressanten Artikel über Florenz und Rom den bedeutendsten Eindruck gemacht. Schon in den florentinischen Schilderungen zeigt sich die Sprache des Verfassers von dem Frohgefühl der Erinnerung gehoben, eine gewisse sonnige Stimmung bemächtigt sich seiner, als er von den Vorzügen und den trefflichen Eigenschaften der Florentiner spricht. Nur diese Proben der Sprache seien gestattet: „Zauberhaft schön hat die Natur sich ringsum aufgebaut und mit allen ihren Reizen sich geschmückt. In lieblicher und wieder majestätischer Umgebung breitet sich die blühende, blumenreiche Stadt aus und weithin zieht sich das Arno=

thal, eingerahmt von üppig grünenden Hügeln und wieder mächtigen Höhenzügen in den schönsten Linien und Farbentönen. Und Alles erscheint belebt. Zahllose Villen mit Cypressenhainen, freundliche Vignen schmücken das Hügelland und nette Ortschaften durchschlingen die Thäler und krönen die Anhöhen. Ein entzückender Anblick, der Lebensfreude kündet und Lebensfreude weckt!"... Oder wie abgerundet klingt es, wenn K. (S. 116) bemerkt: „Das Angenehme haben die Eisenbahnen, daß man schnell und bequem an sein Ziel kommt und von all' den Plackereien, die früher mit einer Reise verbunden waren, glücklich verschont bleibt. Aber Vieles von der Poesie des Reisens ist damit verloren gegangen; so flüchtig uns die Bahn dahin führt, so flüchtig gehen auch Land und Gegend an uns vorüber. Kaum hat sich vor unserem Auge ein schönes Landschaftsbild entfaltet, so ist es schon wieder zerrissen, hastig verdrängt ein Bild das andere, unsern Blick verwirrend und ermüdend. Und so eilt man auch an Orten und Städten vorüber, ohne sie kennen zu lernen und behält davon nichts, als eine wirre Erinnerung an ihr Aeußeres, ihre Größe und Lage. So erging es auch uns auf unserer Fahrt von Florenz nach Rom. Im reichen Wechsel flogen an uns die Landschaften vorüber. Die mächtige Gebirgskette der Apenninen mit ihren wie Gletscher aussehenden felsigen Höhen giebt ihnen ihren eigenthümlichen Charakter. Von besonderem Reize ist ihre uns Nordländern fremde, lichte und zarte Färbung" u. s. w.

Unter den Charakteristiken der Maler schien mir die des Fra Angelico mit der größten Wärme geschrieben zu sein, dessen Engelsköpfe ja wirklich Vasari's Wort „sie könnten im Paradiese nicht schöner sein", wahr erscheinen lassen. Außerordentlich eingehend und in erwünschter Vollständigkeit ist die Beschreibung der Kunstschätze Roms (S. 117—229), denen sich ungemein lebendige Bilder aus Neapel und eine wirklich ergreifende Darstellung Pompejis anreihen. Man wird nicht müde weiter zu lesen und wenn auch einige Bedenken, wie z. B. über die leisen politischen Anspielungen auf S. 179, über die Nichtbenutzung einiger neuern Werke (H. Grimm, Gregorovius) oder den Mangel eines Personenregisters aufsteigen, so beruhigt man sich sofort durch den Gedanken, daß dies Alles bei einer zweiten Auflage, die dieses Buch — wenn es nur einmal recht in's Publikum gedrungen — zweifellos erleben wird, leicht nachgeholt werden kann. Der ausgesprochenen Vorzüge sind aber so viele, die erhebende und belehrende Wirkung eine so entschiedene, daß man Krieger's Schrift, welcher die bewährte Verlagsbuchhandlung wie immer eine elegante Ausstattung zugewendet*), nur auf das Wärmste empfehlen kann; sie wird jedem Leser lieb und werth werden und zum Studium der herrlichen Kunstdenkmale Italiens, wie zur Begeisterung für die Kunst überhaupt mächtig anregen!

Wien, 3. Juni 1877. **Adalb. Horawitz.**

*) Druckfehler sind äußerst selten, so z. B. Seite 107, Z. 5 von oben lies statt cellubas natürlich cellulas.

Geschichte der byzantinischen Kunst und Ikonographie nach den Miniaturen der griechischen Manuskripte von N. Kondakoff. Odessa 1876. 8. 276 S. Nebst einem Atlas mit 14 lithographischen Tafeln in Folio. 1877.

Der Verfasser, Professor der mittelalterlichen Kunstarchäologie in Odessa, hat in dem kürzlich erschienenen Werk, von dem leider nur eine in russischer Sprache geschriebene Ausgabe vorliegt, die Früchte umfassender Studien niedergelegt, in deren Bereich er auch die in den Bibliotheken von Paris und Rom erhaltenen und wenig beachteten Kunstwerke gezogen hat. Es ist zum ersten Mal in dieser verdienstvollen Arbeit die Entwickelungsgeschichte der byzantinischen Malerei in dem engeren Sinne einer nationalen Kunst nach streng wissenschaftlichen Grundsätzen behandelt. Mit dem fünften Jahrhundert beginnend, unterscheidet Kondakoff bis zum vierzehnten fünf verschiedene Epochen. Die russische Kunst ist bekanntlich die Tochter der byzantinischen. Es ist begreiflich, daß in Rußland schon darum Verständniß und Interesse für die ältere Kunst in größerem Maße möglich ist, als im übrigen Europa. Wir können den russischen Gelehrten hier den Vorrang nicht streitig machen. Eben deshalb ist es um so wünschenswerther, daß Kondakoff's Buch uns auch in französischer, englischer oder deutscher Uebersetzung zugänglich gemacht werde. Dieser Wunsch bedarf keiner Rechtfertigung, wenn man bedenkt, daß die wichtigsten von Kondakoff behandelten Monumente sich in den Sammlungen Mitteleuropas befinden und es uns darum zur Pflicht machen, uns über ihren kunstgeschichtlichen Werth aufzuklären. J. P. R.

Kunsthandel.

E. v. H. **Der künstlerische Nachlaß des Landschaftsmalers J. Chr. Rist**, dessen Leben und Wirken in Kunst-Chronik Nr. 34 des vergangenen Jahres besprochen wurde, befindet sich in Händen des Gutsbesitzers C. Samm in Augsburg, der von den Erben ermächtigt ist, denselben zu verwerthen. In mehreren Mappen sind seine Studien nach Landschaft und Architektur 2c. hauptsächlich aus Italien, aber auch ein guter Theil aus der Schweiz und Deutschland bewahrt. Viele Zeichnungen des von seinen Zeitgenossen geschätzten Künstlers reichen durch Auffassung und Ausführung an das Beste, was in seiner Zeit geleistet wurde. Selbst flüchtige Skizzen tragen den Reiz feinen Formengefühls, und mehrere Motive sind von dem mit sich selbst strengen Künstler mehrmals bearbeitet. Es wäre zu wünschen, daß diese Arbeiten nicht zerstreut, sondern für öffentliche Sammlungen, z. B. in seinem Geburtslande Württemberg und in Bayern, wo er als Lehrer wirkte, zu seiner kunstgeschichtlichen Vertretung erworben würden.

* **Landschaftstudien von J. Vollweider.** Von diesen, wiederholt in dieser Zeitschrift mit gebührender Anerkennung erwähnten Vorlegeblättern liegt uns eine neuere Folge vor, welche als Fortsetzung zu des Verfassers „Schirmerstudien" (in Karlsruhe bei J. Veith) erschienen ist. Die Zeichnungen sind auf getontem Papier mit weiß aufgesetzten Lichtern in Stein gedruckt und stellen theils einzelne Bäume und Baumgruppen, theils Dorfpartien und Gebirgslandschaften aus dem Schwarzwalde und der Schweiz dar. Die Behandlung der geschmackvoll ausgewählten Gegenstände ist ebenso schlicht wie charakteristisch. Wir können die Blätter für Schulen und zum Selbststudium für Solche, die im Zeichnen schon etwas weiter vorgeschritten sind, nur bestens empfehlen.

* **William Unger's Publikation aus der Amsterdamer Galerie** (Amsterdam, Buffa & S.) ist bis zur sechsten Lieferung vorgeschritten. Das jüngst erschienene Doppelheft enthält u. A. die köstliche Marine („Près de la côte") des jüngeren Willem van de Velde aus der Sammlung van Heteren (Nr. 345), Jakob van Ruysdael's berühmte Ansicht des Schlosses Bentheim (Nr. 278), einen der schönsten

Wouvermans der Galerie, ferner Bilder von A. van Ostade, G. Metsu, Dusart, Fabritius und ein Stillleben von W. Kalf. Nach dem Erscheinen der letzten (8.) Lieferung., welche für nächsten Herbst in Aussicht gestellt ist, werden wir ausführlicher auf die prächtige, gediegen ausgestattete Publikation zurückkommen und den Lesern eine Probe aus derselben vorzuführen in der Lage sein.

* **Festalbum von der Jubelfeier der Schlacht bei Murten.** Die xylographische Anstalt von Buri & Jeker und die J. Dalp'sche Buchhandlung (K. Schmidt) in Bern publiciren als Andenken an die vierhundertjährige Jubelfeier der Murtener Schlacht (22. Juni 1876) ein Festalbum, welches den damals veranstalteten historischen Zug in Farbendrucken veranschaulicht. Die zu Grunde liegenden farbigen Zeichnungen sind nach den Originalien und nach der Natur ausgeführt von C. Jauslin und G. Roux und von der Knüsli'schen Kunstanstalt in Zürich chromolithographisch vervielfältigt. C. Jauslin, den Lesern der Zeitschrift als trefflicher Holzzeichner bekannt, hat außerdem nach den Originalkostümzeichnungen von A. Bachelin und Roux eine Duodezausgabe des Festzuges auf Holz ausgeführt, welche in demselben Verlage erschienen ist. Seine Zeichnungen machen auch in der farbigen Ausgabe durch ihre lebendige Gruppirung und kräftige Zeichnung den besten Eindruck. Der Farbendruck steht nicht auf gleicher Höhe. Das Werk wird namentlich den Theilnehmern des Festes willkommen sein, hat jedoch auch als Kostümsammlung für weitere Kreise mannigfaches Interesse. Von dem kolorirten Album liegen uns bisher fünf Lieferungen (zu je 4 Bl.) vor.

Studienköpfe von A. von Werner. Im Verlage von Paul Bette wird demnächst eine Sammlung von Porträtstudien von A. von Werner erscheinen, welche, in Bleistiftzeichnung ausgeführt, durch Lichtdruck in dem phototypischen Institut von Prager & Jacobi in Berlin mit größter Treue reproducirt werden.

Kunstgeschichtliches.

Ueber die Funde von Dodona schreibt man der Köln. Ztg.: „Während Olympia seine Schätze wieder herausgiebt und Delos von Neuem durch die französischen Gelehrten erforscht wird, bleibt auch der älteste Sammelort hellenischer Ruinen, das altheilige Dodona nicht in Dunkelheit zurück. Seit einigen Jahren hat Herr Konstantinos Karapanos in dem Thale von Tsarakobitza, wo man sonst die Stadt Passaron anzusetzen pflegte, südwestlich von Joannina Nachforschungen angestellt, welche nicht nur die topographische Frage endlich entschieden, sondern auch sehr wichtige Alterthümer an die Luft gefördert haben. Ein vorläufiger Bericht ist darüber im Bulletin der École française d'Athènes gegeben, dem wir das Folgende entnehmen. — In der Nähe des quellenreichen Thales, das nach Südwest durch den mit seinem Gipfel die ganze Gegend beherrschenden Olytzika (den alten Tomaros) geschlossen wird, springt ein Hügel vor, der eine dreifache Gruppe von Ruinen trägt. Oben die Ruine einer kleinen Stadt, welche im Grundriß dem Viertel eines Kreises gleicht. Die Sehne, welche die nach Norden und nach Süden vorspringenden Ecken verbindet, mißt 325 Meter und wird durch eine mit sieben Thürmen besetzte Mauer geschlossen. Ein Thor, 4 Meter breit, bildet den Eingang zwischen zwei Thürmen. — Südwestlich von der Stadt liegt das Theater, in den Abhang des Hügels hineingebaut, mit zwei wohl untermauerten Vorsprüngen, eines der größten und besterhaltenen Theater des europäischen Griechenlands, und schon durch Martin Leake näher bekannt geworden. — Oestlich vom Theater, südöstlich von der Stadt, hat das eigentliche Heiligthum gelegen. Man erkennt am Fuß des Hügels einen Tempelhof von 200 Meter Länge und 90 Meter Breite. Er umschloß den 40 Meter langen Tempel des Zeus, der, später in eine Kirche verwandelt, die alte Dreitheilung des Innern noch erkennen läßt. Innerhalb derselben sind vielerlei alte Weihgeschenke zu Tage gekommen. Außerdem sind noch zwei viereckige Gebäude im Tempelhof erkennbar. — Niedriger liegt in südöstlicher Richtung ein zweiter Bezirk, von alten Grundmauern eingefaßt, 110 Meter lang und 105 Meter breit, mit mehreren Doppelreihen von Postamenten, auf denen Weihgeschenke gestanden haben. Sie führten als heilige Straßen zu einzelnen Heiligthümern. Eins derselben war ein Tempel der Aphrodite, wie sich aus der Inschrift eines ihr gewidmeten metallenen Rades ergiebt. Der Rundaltar ist noch erhalten. Außerhalb des großen Tempelbezirks erkennt man noch die Grundmauern eines Gebäudes von 144 Meter Länge und 13,50 Meter Breite. — Ueber alle diese Baulichkeiten kann man erst urtheilen, wenn genauere Aufnahmen vorliegen. Inzwischen ist eine Masse von einzelnen Alterthümern zum Vorschein gekommen, Götterbilder und Reliefs aus Metall, 24 Thongefäße mit Weiheinschriften an Zeus Naïos, Dione und Aphrodite, eine Menge von Erzplatten mit Widmungen, Ertheilungen von Ehrenrechten und Freilassungsurkunden, über 80 Bleiplatten mit Fragen und Gelübden, welche an das Heiligthum gerichtet sind, auch mit einzelnen Antworten des Orakels. Zuweilen sind zwei bis drei Inschriften ganz verschiedener Zeit auf einer Platte enthalten. Die Schrift soll sehr schwierig zu lesen sein. Es scheint, daß hier Ueberreste eines Archivs des Orakels gefunden sind. Endlich ist eine Menge von Geräth aller Art, von Schmuckgegenständen, Waffen, Werkzeugen u. s. w. gefunden. In Paris wird eine Publikation über Dodona vorbereitet, welcher man mit großer Spannung entgegensieht. — Eine längere und besonders merkwürdige Inschrift ist schon von dem Pariser Akademiker Herrn Egger in dem Bulletin der französischen Schule in Athen herausgegeben. Auf einer Erztafel steht mit kleinen Schriftzügen, welche dem dritten Jahrhundert v. Chr. angehören: Zeus, du Beherrscher Dodona's, dir schicke ich dieses Geschenk von mir, Agathon, des Echephylos Sohn, und mein Geschlecht, wir, die Gastfreunde der Molossen und ihrer Bundesgenossen, in der dreißigsten Generation, der troischen Kassandra Abkömmlinge, in Zakynthos wohnhaft. Nehmen wir hier eine Zeitrechnung an, welche mit der des Herodot ungefähr übereinstimmt, so würde diese Widmung, wenn man 996 (= 30 Menschenalter) von 1270 abzieht, in das Jahr 280 v. Chr. fallen. Das Rechnen nach Generationen, von dem die ganze Chronologie der Griechen ausgegangen ist, war bei den Heiligthümern, den ältesten Sammelplätzen historischer Kunde, ganz besonders im Schwunge, und es muß in Bezug auf Kassandra eine besondere in Dodona anerkannte Tradition gegeben haben, an welche Agathon anknüpft. — Wir werden aus den Alterthümern von Dodona über die Geschichte des dortigen Tempels und Orakels noch vielerlei lernen. Auch die Athener haben ihre Verbindung mit dem Ursitze der griechischen Prophetie nie aufgegeben. Sie wandten sich hieher, wenn sie der Pythia, die gern lakonisirte, nicht recht trauten. Eine Bronzeplatte, welche jetzt im Antiquarium des Berliner Museums ist, bezeichnet ein athenisches Weihgeschenk in Dodona als aus peloponnesischer Beute gestiftet. Der Zug nach Sicilien wurde einem mißverstandenen Orakel in Dodona zugeschrieben, und in Demosthenes' Zeiten werden wiederholt dodonäische Sprüche erwähnt. Dodona erlebte eine neue Blüthe unter den Molossern, welche sich ebenso an Dodona anlehnten, wie die Makedonier an Delphi. Dann erlebte das alte Heiligthum um dieselbe Zeit, als Delphi aus der gallischen Noth in neuem Glanze hervorstieg, eine schwere Katastrophe, die Verwüstung durch die Aetoler in dem Kriege zwischen König Philipp und dem ätolischen Bunde. Dorimachos verbrennt die Säulenhallen, zerstört die Weihgeschenke und reißt das heilige Haus nieder (219 v. Chr.). Was aus dieser Verwüstung noch übrig geblieben ist, kommt jetzt durch die rühmlichen Bemühungen des Herrn Karapanos wieder zu Tage."

Kunstvereine.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** In der Sitzung vom 5. Juni besprach der Vorsitzende Herr Curtius von neu erschienenen Schriften: das skizzenreiche Werk des Erzherzogs von Toscana über den Golf von Korinth, Foucart's Abhandlung über den Vertrag mit Chalkis, Karl Curtius' Alterthümer von Samos u. A. Nach Vorlegung der Lieferung 3 von Benndorf's Griechischen und Sicilischen Vasenbildern durch Herrn Schöne besprach der letztere das soeben erschienene Buch von Nissen: Pompejanische Studien zur Städtekunde des Alterthums, welches zunächst auf Ermittelung der Baugeschichte der Stadt, die verschiedenen Phasen in der Wahl und Verarbeitung des Materials ausgeht und an der Hand dieser Untersuchungen zur Bestimmung der öffentlichen

Gebäude und ihrer Geschichte, sowie zur Erkenntniß der Entwickelung des Hauses und des ganzen städtischen Lebens zu gelangen sucht. Im Anschluß an dasselbe Buch las Herr Mommsen über Nissen's Behauptung, daß im Jahre 580 von den Censoren die Straßenpflasterung in ganz Rom durchgeführt worden sei. Der Vortragende bestritt, daß eine so durchgreifende und kostspielige Einrichtung schon damals getroffen sein könne, und stützte sich außer andern Gründen auf Cäsar's Municipalgesetz, in dessen Behandlung, wie näher nachgewiesen wurde, sich der Autor in doppelter Weise vergriffen habe. Am Schlusse der eingehenden Mittheilung berührte der Vortragende noch die Inschrift des am alten Platze vor dem Stabianer Thore gefundenen Cippus und ihre Bedeutung für die Staatsstraße von Neapel über Pompei nach Nuceria. Nachdem sodann die Herren Waitz, Kaupert und Suphan durch Abstimmung in die Gesellschaft aufgenommen worden waren, berichtete Herr Curtius über die wichtigsten Ausgrabungen und neueren Funde auf griechischem Boden, namentlich über die erfolgreichen Aufdeckungen des Herrn Konst. Karapanos auf dem Boden des alten Dodona. Zwei nach glaubwürdigem Zeugniß von dort stammende Bronzetäfelchen mit attischen Inschriften wurden vorgelegt. Sodann besprach derselbe den in der Mitte Mai in Athen aufgefundenen Deckstein des von Peisistratos, dem Sohne des Hippias, dem Apollon geweihten Altares und erörterte mit Hilfe eines von Herrn Kaupert gezeichneten Situationsplans die nun endlich gesicherte Lage des Pythion am Ilissos. Drittens legte er eine von Herrn Steinbrecht gezeichnete Skizze von dem im Heräon zum Olympia gefundenen Hermes mit dem Dionysosknaben auf dem Arme vor, eine Gruppe, welche Pausanias als ein Werk des Praxiteles jenem Heiligthume erwähnt. Im Anschluß an diese Mittheilung wurden von Herrn Adler der Grundriß und einige Details jenes altdorischen Peripteral-Tempels, welche Herr Streichert eingesandt hatte, vorgelegt und nach ihren wichtigsten Eigenthümlichkeiten näher besprochen. Von neu erworbenen Antiken des Antiquariums brachte Herr Curtius zwei kleine mit Goldschmuck ausgestattete Henkelkrüge zur Anschauung, wie sie gewöhnlich mit Scenen von Kinderspielen verziert vorkommen, während hier mythologische Scenen vorliegen, über deren Stil und Inhalt er seine Ansicht vortrug. Herr Hübner legte aus verschiedenen Gegenden eingelaufene Mittheilungen antiquarisch-archäologischen Inhalts vor: Haug's Verzeichniß der römischen Denksteine im Antiquarium zu Mannheim, Westwood's Lapidarium Walliae (altchristliche Grabsteine aus Wales behandelnd), Morel's Inschrift von Lausanne, ferner die Abbildung eines großen Mosaiks mit Cirkusfahrten aus Gerona, Photographien zweier apulischen Vasen, welche in Alcacer do Sul im südlichen Portugal gefunden sein sollen (das erste Beispiel des Exports solcher Vasen in jene Gegenden), endlich Siegelabdrücke zweier silberner Ringe aus York mit den Aufschriften deo Sucelo und Tot. Der Name des britannischen Gottes Sucelus ist neu, was Tot bedeutet, mag vorläufig dahin gestellt bleiben.

R. Münchener Kunstgewerbeverein. Durch Beschluß der Gemeindebevollmächtigten der Stadt München ist nunmehr entschieden, daß der Umbau des der Gemeinde gehörigen, früher für eine städtische Leihanstalt und für die Sparkasse benutzten, dem Kunstgewerbeverein gegen eine Jahresmiethe von 15,000 Mark zu überlassenden Gebäudes an der Pfandhausstraße nach dem Entwurfe des k. Prof. Hauberisser, jedoch mit den vom städtischen Baubeamten Voit im Hinblick auf die Façade der anstoßenden Dreifaltigkeitskirche im Auftrage des Magistrates daran vorgenommenen Aenderungen, ausgeführt werden soll. Der Aufwand hierfür ist auf 180,000 Mark veranschlagt, um 74000 Mark mehr als vordem, d. h. ehe der genannte Verein sich zur Miethe gemeldet, in Aussicht genommen war. Der Verein hatte fünf Pläne vorgelegt, die Auswahl unter denselben wurde durch eine aus Mitgliedern des Vereins und des Magistrats gebildete Kommission getroffen.

Sammlungen und Ausstellungen.

R. Die neue Pinakothek in München hat in der letzten Zeit wieder eine Anzahl größerer Bilder aufgenommen. An erster Stelle ist Peter v. Heß' „Schlacht von Waterloo" zu nennen, eine Komposition von der dem Meister eigenthümlichen Klarheit, von charakteristischen Einzelheiten und sorgfältigstem Vortrage. Daran reiht sich „Die Erstürmung Belgrads" von Feodor Dietz und „Die Schlacht von Zorndorf" von Alexander v. Kotzebue. Weiterhin Moritz Rugendas' „Entdeckung von Amerika durch Christof Columbus" und ein treffliches Bildniß des Königs Maximilian II. von Jos. Bernhard. Den Schluß bilden ein paar von Sagstaetter musterhaft restaurirte in Farbe gesetzte Originalkartons für Fenster in der Auerkirche und im Kölner Dom von Josef Anton Fischer. Bei dieser Gelegenheit kann der Ausdruck des Bedauerns nicht unterdrückt werden darüber, daß München keine öffentliche Sammlung besitzt, in welcher die Kunst der letzten zwanzig Jahre entsprechend vertreten ist. Selbst die Ankäufe des Kunstvereins für eine neu zu gründende Galerie, wie sie nach dem jüngsten Generalversammlungsbeschlusse auf Antrag Karl Ebert's und Genoss. zu erfolgen haben, können die fühlbare Lücke nicht ausfüllen, da sie blos auf die Gegenwart angewiesen sind. Das könnte unter den gegebenen Verhältnissen einzig und allein durch Nachschaffungen aus der fraglichen Periode für die neue Pinakothek erreicht werden. Leider aber besteht nach dieser Seite hin nicht die mindeste Aussicht.

O. A. Düsseldorf. Eduard Bendemann hat in zwei Bildnissen, auf der permanenten Ausstellung des Hrn. Schulte befindlich, wieder einmal seine Meisterschaft als Porträtmaler bewiesen. Wir sehen eine hohe militärische Persönlichkeit, den Anführer der Württemberger im Kriege von 1870/71, vor uns, ein Bildniß ebenso ähnlich wie effektvoll, der Stand der Figur fest, die Haltung frisch, die Miene sprechend. Er trägt nur den einfachen Waffenrock und wenige hohe Orden, so daß die Wirkung, welche stets durch glänzende Uniformen und bunte Dekorationen beeinträchtigt wird, eine ruhige und einheitliche bleibt. Seine Gattin, eine noch jugendliche Dame, steht ihm in einem zweiten Porträt zur Seite. Die zarte Gestalt und das feine Gesicht sind von edlem Ausdruck, die ganze Haltung echt weiblich und bescheiden. Das Kolorit des Kopfes und Halses ist von trefflicher Wirkung, nur die Hände erscheinen etwas zu kreidig und leblos in der Farbe. Die geschmackvolle Anordnung und Wahl der Kleidung verdient besonders hervorgehoben zu werden, da gerade in diesem Punkt so viele Mißgriffe vorzukommen pflegen. Diese Dame ist elegant, ohne aufgeputzt zu sein, trägt kostbaren Schmuck, der aber nicht hervorsticht und prahlt, Rosen im Haar und an der Brust, aber nur wenige und von zarter Farbe. Das schwarze Sammetkleid und die Spitzen sind trefflich gemacht, lenken aber nicht die Aufmerksamkeit von der Hauptsache ab. Der Hintergrund ist bei beiden Porträts in demselben blaugrünen Ton gehalten, welcher gut zu den Figuren stimmt, und die Embleme und Verzierungen, welche auf demselben angebracht sind, geben eine Andeutung über den Charakter und den Beruf der dargestellten Personen. — Burfield, dessen „Schachspieler" wir schon früher rühmend erwähnten, tritt jetzt, nach manchen unbedeutenden Arbeiten, wieder mit einem reizenden Genrebild hervor, welches den Titel „Schlagfertige Antwort" führt. Diese schlagfertige Antwort wird von einem allerliebsten Mädchen, einer kleinen Zofe, welche sich der hübschesten Figur und der nettesten Füßchen rühmen darf, zwei älteren Herren gegeben, die sich wohl einen harmlosen Scherz mit ihr erlaubt haben. Aber das lose Kind hat, wie man zu sagen pflegt, den Stiel umgedreht, und die Herren werden gehörig, aber höchst zierlich, abgetrumpft. Sie nehmen indessen ihre Abfertigung mit so gutem Humor auf, daß man die Beiden, welche mit ihren drolligen Zöpfen, das holländische Thonpfeifchen im Munde, rauchend am Kamin sitzen, für die gemüthlichsten, wohlwollendsten Menschen von der Welt halten muß. So bleibt alle Bosheit fern, und reine Heiterkeit strahlt von dem allerliebsten kleinen Bilde auf den Beschauer zurück. Die Tracht der Personen und die Einrichtung des geräumigen Zimmers führen uns in die Zopfzeit, und alle sind Nebensachen auf's feinste ausgeführt, ohne sich vorzudrängen. — Nicht so pikant und blühend in der Farbe, aber innig, naiv und liebevoll durchgeführt ist ein Genrebild von Bertling, „Der Frühling". Dieser wird uns nur durch eine Gestalt, halbe Figur in Lebensgröße, ein kleines Bauermädchen, das durch eine blühende Wiese lustwandelt, veranschaulicht. Freundlich blickt das Kind auf ein junges, neben ihr herspringendes

Zickchen herab, welches ihm Halme und Blumen aus der Hand zupft. Der Ausdruck des Gesichtes ist so unschuldig und heiter, daß uns in der That der ganze Frühling daraus entgegenlacht. — Ernster, bedeutender, in jeder Hinsicht seines Autors würdig, und das will viel sagen, ist das neueste Bild von Prof. Gebhardt: ein Reformator, welcher seine Gedanken niederschreibt, indeß ihm seine Gattin oder Schwester über die Schulter sieht und die Worte, welche unter seiner Feder entstehen, gleich in sich aufnimmt; blindlings freilich thut sie es nicht, denn ihr Ausdruck ist ein prüfender, fast kritischer, ganz im Gegensatz zu dem Manne, denn die reinste Begeisterung erfüllt. Mit großen, braunen Augen blickt er nach oben, von wo ihm die Erleuchtung kommt. Jetzt, gerade jetzt, hat ihn ein himmlischer Strahl getroffen, und schon setzt er die Feder wieder an, um die Offenbarung aufzuzeichnen. Aeußerst wohlthuend berührt es bei diesem Bilde, daß der Künstler, welcher in der Farbe stets so viel Schönheitssinn bewies, diesmal auch eine angenehmere Form für den Ausdruck seiner Gedanken gefunden hat. Kalte Schönheit muß als durchaus werthlos abgewiesen werden, aber belebte Schönheit ist gewiß der belebten Häßlichkeit vorzuziehen.

R. **Internationale Kunstausstellung in München.** Während der vorigjährigen deutschen Kunst- und Kunstgewerbeausstellung war bereits die Rede von einer internationalen Kunstausstellung in München und es ward dafür zuvörderst das Jahr 1877 in Aussicht genommen. Doch nöthigte die europäische Situation einerseits und die Nothwendigkeit, für die Vorbereitungen eines so großen Unternehmens einen weiteren Spielraum zu haben andererseits bald, von diesem Jahre abzusehen. Das nächstfolgende Jahr 1878 kann nicht in Betracht kommen wegen der beabsichtigten Pariser Weltausstellung. Als die Sache neuerlich wieder besprochen wurde, kamen somit im Grunde nur mehr die Jahre 1879 oder 1880 in Betracht. Eine Entscheidung ist noch nicht getroffen. Als Ausstellungsraum aber wird unbedingt der Glaspalast benutzt werden, der sich bei ähnlichen Veranlassungen schon wiederholt erprobt hat.

Vermischte Nachrichten.

Denkmal Friedrich Wilhelm's III. für Köln. Der Kölnischen Zeitung entlehnen wir die nachfolgende Mittheilung: In unserm Museum ist jetzt das ausgeführte Modell zu dem Denkmal für König Friedrich Wilhelm III. aufgestellt, zu dessen Errichtung auf dem Heumarkt kürzlich die Vorarbeiten gemacht worden sind. Dieses Monument hat, obgleich es vielleicht noch einige Jahre dauern wird, bis es endlich vollendet sein wird, schon eine lange Vorgeschichte. 1854 ward, wenn wir uns recht erinnern, das Projekt dazu gefaßt und mit der Beschaffung der Geldmittel begonnen, 1862 waren die Konkurrenzentwürfe dazu vollendet und die Wahl darunter getroffen, 1865 war der Grundstein gelegt und 1877 ward der Aufbau des Postaments begonnen. Zwei Meister, denen die Ausführung des Werkes übertragen war, Gustav Bläser und Hermann Schievelbein, sind bereits verstorben, und jetzt ist der Bildhauer Calandrelli mit der Vollendung der noch unfertigen Theile beschäftigt. Ursprünglich war Bläser mit dem Reiterbilde des Königs beauftragt, Schievelbein mit den Figuren und Reliefs des Postaments. Als Letzterer 1867 starb, übernahm Bläser auch die Ausführung des Postaments, wozu er einen neuen Entwurf machte; nach diesem letzten Entwurf ist das endgiltige Modell gemacht, welches jetzt im Museum aufgestellt ist, woran aber noch zwei Reliefstreifen fehlen, die Bläser nicht vollendet hat. Bei dem ursprünglichen Entwurf hat den Künstlern wohl das Denkmal Friedrich's des Großen als Ideal vorgeschwebt, und in der That war die Anordnung in der Hauptsache eine ähnliche, wie die des Rauch'schen Meisterwerkes, nämlich oben die kolossale Reiterstatue des Königs, am Körper des Postaments die Standbilder seiner Kriegshelden und Staatsmänner und in Hochreliefstreifen dazwischen oder darunter Andeutungen der Thaten und Begebenheiten seiner Regierung. Später ist der ursprüngliche Entwurf zum Postament vereinfacht worden, es stehen jetzt an den vier Ecken desselben auf runden Vorlagen je eine Rundfigur und dazwischen in gleicher Größe an den Schmalseiten je eine und an den Langseiten je fünf Figuren in Hochrelief. Zwischen den runden Vorlagen am untern Theil des Postaments laufen dann verhältnißmäßig kleine flachere Reliefstreifen auf drei Seiten hin, und auf der Vorderseite befindet sich, diesen entsprechend, die Widmungstafel, gehalten von zwei allegorischen Figuren in ebenfalls flachem Relief. Man kann nach dem Modell schwerlich einen richtigen Begriff von der Wirkung gewinnen, welche das fertige Werk einst machen wird, da letzteres ganz ungewöhnlich große Dimensionen hat; die Reiterstatue ist eine der größten, die je geschaffen wurde, und die übrigen Maße sind derselben entsprechend; so sind denn auch die Porträtstatuen am Körper des Postaments wohl anderthalb Mal lebensgroß oder noch mehr. Diese Figuren erscheinen in ihrer Reihenaufstellung und streng naturalistischen Darstellung allerdings etwas nüchtern; indessen wird man das alles erst beurtheilen können, wenn das Monument in freier Luft und vollem Tageslicht zu sehen sein wird. Jedenfalls giebt die vollkommene Porträtähnlichkeit derselben ihnen ein großes Interesse. In der Mitte der vorderen Schmalseite steht die mächtige Gestalt des Frhrn. vom Stein. An der linken Langseite steht in der Mitte Gneisenau, neben ihm links Alexander v. Humboldt und Niebuhr, rechts der alte Arndt und der Minister Motz; an der rechten Langseite steht in der Mitte Scharnhorst und neben ihm rechts v. Schön und Graf Solms, links Beuth und Wilhelm v. Humboldt; in der Mitte der hinteren Schmalseite Fürst Hardenberg. Auf den vier runden Vorlagen an den Ecken stehen vorn rechts Blücher, links York, hinten rechts Kleist und links Bülow. So sind denn die bedeutendsten Männer jener Regierungsperiode im Bilde an dem Denkmal versammelt. Der Fries am untern Theil des Postaments ist noch in Arbeit, der Bildhauer Calandrelli schafft denselben nach neuen eigenen Entwürfen.

R. **München.** Die Zusammenkunft Kaiser Josef's II. mit Papst Pius VI. zu Wien im April 1782, diese wichtige Episode der österreichisch-deutschen Geschichte, behandelt ein figuren- und umfangreiches Bild des königl. Professors Georg Conraeder dahier, das eben im Ausstellungslokale der Fleischmann'schen Hofkunsthandlung im königl. Odeon öffentlich ausgestellt ist. Es zeigt den denkwürdigen Moment, in welchem der freisinnige Monarch die Verhandlung mit dem Papst, der nach Wien gekommen war, um durch persönliche Vorstellungen den Kaiser zur Umkehr auf den Bahnen der religiösen Duldsamkeit und der Beschränkung der kirchlichen Gewalt zu bewegen, abbrach. So ward Wien für Pius zu einem anderen Canossa, nur fand er dort nicht barbarischen Hohn, sondern den Seelenadel eines deutschen Fürsten. Erst als der Papst sich in seiner Erregtheit zu heftigen Worten hinreißen ließ, erhob sich Josef und machte dem nutzlosen Streit ein Ende. Im Gefolge des Papstes sehen wir den apostolischen Nuntius Kardinal Carambi, den Erzbischof von Wien Kardinal Migazzi und einen Jesuiten; in dem des Kaisers den Oberstkämmerer Grafen Rosenberg, den Oberststallmeister Fürsten von Dietrichstein, den General Karl Josef Prinz von Ligne, den General Lascy und den Fürsten Liechtenstein. Das mit großer technischer Geschicklichkeit ausgeführte Werk hinterläßt einen tiefen Eindruck.

R. **Der alte Turnierhof im heutigen kgl. Münzgebäude zu München.** Zeit, Wind und Wetter haben gar manchem Bauwerk nicht so übel mitgespielt, wie eine mißverstandene Restauration. Das gilt auch von dem alten Turnierhof im königl. Münzgebäude zu München, das, 1573 erbaut, zur Unterbringung des Marstalls diente. München hat, wie bekannt, nur wenige Bauwerke der Renaissanceperiode aufzuweisen. Das älteste und zugleich beste derselben ist der genannte Turnierhof mit seinen zwei übereinander aufsteigenden Arkadenreihen, die in der Anordnung ihrer Säulen noch auf die Gothik zurückweisen. Der schöne Hof hatte es wohl seiner Verborgenheit vor der Welt zu verdanken, daß er nicht schon früher der Restauration verfiel. Selbst der Umbau des ursprünglichen Marstallgebäudes in das königl. Münzgebäude, den im Jahre 1809 J. A. Gaertner, der Vater Fried. Gaertner's, ausführte, hat demselben keinen tiefergehenden Nachtheil gebracht. Was damals etwa in koloristischer Beziehung daran gesündigt worden sein mag, die Zeit hat es längst wieder gut gemacht und das Ganze mit einer für jedes künstlerisch gebildete Auge wohlthuenden Patina überzogen. Die scheint das königl. Landbauamt München, welche gegenwärtig den Turnierhof einer sehr weit-

gehenden Restauration unterzieht, nicht sonderlich hoch anzuschlagen. Wenigstens meint es in seiner Erwiderung auf einen Artikel der „Augsb. Allg. Zeitg.", der auf die Gefahr einer solchen Restauration hinwies, der Verfasser jenes Artikels „erkenne nicht den Geist der Kunst, sondern die Kunst und das Alterthum nur in Schmutz und Verfall". Wahrscheinlich zur Beruhigung fügt das genannte Amt dann noch bei, die vorzunehmende Restauration habe die vollste Billigung „eines unserer erfahrensten und berufenen Wächter über die Erhaltung bayerischer Baudenkmäler erhalten". Damit wurde übrigens der fragliche Zweck keineswegs erreicht, denn die zahlreichen Kenner der Kunst und des Alterthums, welche von den Restaurationsarbeiten im Turnierhof Einsicht nahmen, haben sich bisher alle ohne Ausnahme darüber in der ungünstigsten Weise ausgesprochen.

Curiosum. Der durch sein auf allen Umschlägen seiner verschiedenen encyklopädischen Werke angebrachtes Konterfei wohlbekannte fruchtbare Kunstschriftsteller und Baurath Dr. Oskar Mothes hat eine Stelle des von ihm übersetzten Demmin'schen „Handbuchs der bildenden und gewerblichen Künste" (S. 31) mit einer Anmerkung verziert, deren Genuß wir den Lesern d. Bl. nicht versagen zu dürfen meinen. Sie lautet: „In Deutschland gab es bis 1866 wenigstens zwei Freistätten für christliche Kunst: Hannover und Kassel. Seit aber die betreffenden Schulen Schinkel's Nachfolgern und Epigonen unterstehen, hat auch sie die „Klassicität" angesteckt. Nur in Aachen wird den Schülern des Polytechnikums gestattet, die mittelalterlichen Stile zu treiben. So hat sich denn die christliche Kunst an die Kunstgewerbeschulen und die Universitäten flüchten müssen, und auch hier sieht es traurig genug aus. Die evangelische Landessynode von Sachsen beantragte bei der Regierung die Schaffung eines Lehrstuhls für christliche Kunst an der Leipziger Universität, damit die protestantischen Theologen, in ihrer Stellung als Pfarrer zugleich Bauherren für Kirchenbauten, etwas davon lernten. Die Professur wurde geschaffen — was doch diesmal in Rücksicht auf den obigen, von der Synode hervorgehobenen Zweck des Lehrstuhls nicht am Platze war — und an einen Katholiken, H. A. Springer, gegeben, der nun, da er das Mittelalter nicht schätzt — über Raffael und Michelangelo 2c. liest! Das heißt christliche Kunst."

Zeitschriften.

L'Art. Nr. 133.
L'idéal dans l'art d'après Platon; von E. Véron. — Le salon de Paris 1877. Le paysage, von Ch. Tardieu, (Mit Abbild.) — Exposition de l'académie d'Espagne à Rome, von R. Reynders. — Nouveau document sur la Vénus de Milo. (Mit Abbild.) — Les envois de Rome.

Gewerbehalle Lief. 7.
Gewand-Muster aus Comburg; Holz-Intarsia-Ornamente aus S. Petronio in Bologna; Schlossblech und Schlüssel aus dem 17. u. 18. Jahrhundert im Münchener Nationalmuseum etc.; Stühle mit Ueberzügen aus gepresstem Cordovaleder aus einer Madrider Privatsammlung. Moderne Entwürfe: Bettstelle; Billetschalter im Vestibule der grossen Oper in Paris; Grabmal auf Père-Lachaise; Deckenrosette in Cartonpierre.

Auktions-Kataloge.

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln. Am 6. u. 7. August Versteigerung der gräfl. Fürstenberg'schen Gemälde-Sammlung aus dem gräfl. Schlosse in Bonn, sowie der nachgelassenen Gemälde-Sammlungen des Generals von Graeve in Coblenz und Justiz-Raths Dr. Christ. Widenmann in Köln, (256 Nummern).

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XII. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

2. August



Nr. 43.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1877.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Donnerstag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt:

Londoner Kunstausstellungen.

Die Londoner Kunstsaison ist jetzt weit genug vorgeschritten, um einen Ueberblick über Ausdehnung und Erfolg derselben zu gestatten.

Die 109. Ausstellung der königl. Akademie unterscheidet sich nicht wesentlich von ihren Vorgängerinnen. Die Zahl der ausgestellten Werke beträgt 1539, ungefähr die gewöhnliche, und unbeschadet der größeren Anstrengungen und erhöhten Leistungen der privaten Kunstausstellungen sind weder die Zahl der Besucher noch besonders der Ankäufe hinter den Resultaten früherer Jahre wesentlich zurückgeblieben. Und zwar trotzdem daß, wie allgemein zugestanden wird, die gegenwärtige Sammlung qualitativ weit unter dem Durchschnittsmaße steht. Die größte Ueberraschung rief Fred. Leighton hervor, der, bisher nur als Maler bekannt, in seinem „Athleten mit einem Drachen kämpfend" den ersten Anlauf als Bildhauer nahm. Dieser Künstler, der als der zukünftige Präsident der Akademie bezeichnet wird, hat seine künstlerische Ausbildung in Frankfurt, Rom und Paris erhalten.

Die Zahl der zugelassenen fremden Künstler ist vielleicht in Folge von Eifersüchtelei geringer geworden. Wir treffen darunter die Namen von Alma-Tadema, Böhm, Dalon, Fagerlin, Fantin, E. Frère, Herkomer, Prof. J. Müller und Philippoteau. Wie gewöhnlich wird die akademische Ausstellung mit einem großen Ueberschuß der Einnahmen über die Kosten schließen. Ein sehr nützliches und hübsches kleines Buch von Henry Blackburn, das verschwenderisch mit Illustrationen nach den ausgestellten Bildern ausgestattet ist, wird demnächst zu einem mäßigen Preise erscheinen.

Einen eigenthümlichen Zug im Londoner Kunstleben bilden stets die großen und gewählten Aquarellausstellungen. Die alte „Society" eröffnet ihre 88. Ausstellung dieser Art mit 289 Werken, und das jüngere „Institute" ist mit einer Vorführung von 235 Bildern weder in Zahl noch in Qualität hinter seiner älteren Rivalin zurückgeblieben. Unter den fremden Künstlern, die sich betheiligt haben, sind Karl Haag, Alma-Tadema, Otto Weber, Guido Bach, Louis Haghe, Herkomer, E. Morin und Karl Werner die hervorragendsten. Beide Gesellschaften erhalten von fremdländischen Talenten reiche Zufuhr.

Die bereits 1824 begründete „Society of british artists" stellt wie gewöhnlich etwa 1000 Gegenstände, Oelgemälde, Aquarelle und Skulpturen, aus. Das durchschnittliche Verdienst ist niemals groß, aber die Ausstellung ist für diejenigen Künstler von Werth, welche darauf angewiesen sind, Geld zu verdienen. Die „Exhibition of works of art in black and white" ist zum fünften Male mit nicht weniger als 599 Werken eröffnet worden. Alle nur möglichen auf farbige Darstellung verzichtenden Leistungen der zeichnenden Künste, als Radirung, Zinkographie, Holzschnitt, Lithographie, Feder-, Bleistift-, Kohle-, Kreide-, Tusch-, Sepiazeichnung, Autographie &c. sind hier vertreten. Zu den interessantesten Gegenständen der Ausstellung gehören verschiedene für illustrirte Zeitschriften gemachte Originalzeichnungen. Für die „Illustrated News" liefert dergleichen Read, für den „Graphic", den „War in the east" Bottomley, für den „Punch" Keene und Du

Maurier. Herkomer hat das Original zu seiner im „Graphic“ publicirten Zeichnung „old age“ ausgestellt. Diese Künstler pflegen mit Geschick zu improvisiren, gewöhnt, hervorragende Charakterzüge leicht zu erfassen, und manche fügen auch wohl der gemalten Erzählung die Erklärung in Prosa oder Poesie bei, ähnlich wie Molière seine Komödien durch Originalzeichnungen seiner Hand illustrirte. Im Laufe der letzten Jahre hat die Illustrationszeichnung in England einen bemerkbaren Aufschwung genommen, sowohl in Hinsicht der Zahl als auch bezüglich der Fertigkeit. H. Fantin hat eine Anzahl von Lithographien ausgestellt, welche Rich. Wagner's Siegfried, Erscheinung der Erda, Tannhäuser und Rheingold zum Gegenstande haben. Unter den französischen Radirern, Bleistift- und Kohlenzeichnern ragen besonders L'hermitte, Jules Jacquemart, Allongé, Legros, Tissot, Rajon, Frère, Français, Gérôme, Lalanne und Mme. Rosa Bonheur hervor. Paul Meyerheim hat eine bemerkenswerthe Collection von 36 Originalzeichnungen zu Goethe's Reinecke Fuchs beigesteuert.

Großes Interesse erregte eine Sammlung von 100 Aquarellen, die Frank Dillon, ein englischer Künstler von Ruf, während der Jahre 1875—76 bei Gelegenheit eines Aufenthaltes in Japan ausgeführt hat. Sie bezeugen eine lebhafte, scharfe Auffassungsgabe, sowohl bezüglich der Landschaft und Architektur, als auch des häuslichen und öffentlichen Lebens des merkwürdigen Inselreichs. Japan hat in den letzten Jahren einen wesentlichen Umschwung seiner Lebensbedingungen erfahren. Neue Gebäude in europäischem Stil sind errichtet worden, und die Kunstgewerbe, die keramische wie die Textil-Industrie, geben allgemach ihren nationalen Charakter auf. Dillon sagt, daß nur der Wunsch, die Erinnerung an eine im Schwinden begriffene Kulturepoche zu bewahren, ihn veranlaßt habe, das Land in seiner jetzigen Verfassung zu porträtiren, indem er mit besonderer Vorliebe bei jenen Zügen verweilte, welche der westliche Civilisationsproceß noch verschont hat.

Drei Galerien ausländischer Künstler von der gewöhnlichen Durchschnittsqualität mögen kurze Erwähnung finden. Die „French gallery“ eröffnet ihre 24. jährliche Gemäldeausstellung. Die Zahl der nicht nur aus Frankreich sondern überhaupt vom Auslande beigesteuerten Werke beträgt 231. Die Galerie wurde überhaupt nur von französischen Künstlern beschickt, das Hauptkontingent stellen sie auch jetzt noch, besonders Meissonier, Jules Breton, Corot, Gérôme. Doch sind auch Gemälde der deutschen, hauptsächlich der Düsseldorfer und Münchener Schule zahlreich vorhanden. Unter diesen verdient zunächst Erwähnung Prof. Knaus' „Auf schlechten Wegen“. Sonderbarer Weise ist dieser große Maler von europäischem Rufe in England nur verhältnißmäßig wenig bekannt, und da die Tagespresse keine Reklame für ihn macht, erzielen seine Bilder in London geringere Preise als in Berlin. Das gegenwärtig ausgestellte Gemälde, welches gerade nicht zu den besten des Meisters gehört, ist ohne Preisangabe ausgestellt, was seinen Grund darin haben mag, daß derselbe zu hoch ist, um dafür in England einen Käufer zu finden. Bei der Wahl der Bilder scheint die realistische Schule besonders bevorzugt zu sein, wohl mit Rücksicht darauf, daß die Erzeugnisse derselben dem britischen Geiste mehr entsprechen als die Leistungen der idealen Kunstrichtung. Die Münchener Schule ist u. A. durch F. A. Kaulbach gut vertreten, und den kosmopolitischen Charakter der Ausstellung kennzeichnen die Namen von Palmaroli, R. de Madrazo, Fortuny, A. Wahlberg, L. Munthe, Haag, Israels u. A. Dieser internationale Charakter der Ausstellung hat im Laufe der Zeit wesentlich dahin gewirkt, englischen Sammlern die künstlerischen Verdienste des Auslandes begreiflich zu machen.

Die „Danish — or marine picture gallery“ verherrlicht von neuem die einst von den nordischen Königen über das wilde Meer ausgeübte Herrschaft. Die Geister dieser tapferen, gesetzlosen Seeräuber leben fort in der Kunst. C. F. Sörensen's „Schwedische Fischerboote in der Nordsee“, C. Rasmussen's „Entdeckung Grönlands durch König Eric den Rothen, i. J. 983“ und W. Melby's „Sommernacht in Island, rauhes Wetter“ sind Zeugen dafür. Mehrere dieser Seestücke sind schon früher ausgestellt gewesen, andere rühren von bereits verstorbenen Künstlern her, und alles in allem sieht diese nationale Sammlung eher einem Bilderladen als einer Kunstausstellung ähnlich. In einem der verflossenen Jahre war der Ausstellungsraum beinahe ausschließlich von Werken der Frau Jerichau in Anspruch genommen, jetzt hat auch nicht ein einziges Bild dieser hochbegabten Künstlerin darin Platz gefunden. Es ist wohl bekannt, daß dort der erbittertste Kampf zwischen der sogenannten nationalen und der sogenannten antinationalen Partei entbrannt war. Frau Jerichau und ihr Gatte gehörten der letzteren an, und daraus erklärt es sich möglicher Weise, daß beide durch Abwesenheit glänzen.

Schließlich muß der Liste fremder Ausstellungen diejenige Gustave Doré's hinzugefügt werden. Die melodramatischen, manchmal sehr bedenklichen Kompositionen dieses Virtuosen erfahren sonderbarer Weise größere Gunst in dem züchtigen London als in dem zügellosen Paris. Die wunderlichsten Kompositionen sind nach wie vor „Christus das Psalterium verlesend“, „Christi Einzug in Jerusalem“, die „Eherne Schlange“, der „Traum der Frau des Pilatus“. Einige dieser Gemälde sind durch den Stich vervielfältigt, und die ganze, auf gewöhnlichen Sinnenreiz berechnete Ausstellung soll sich einer außerordentlichen Popularität erfreuen.

Die bisher aufgezählten Ausstellungen repräsentiren, zwei oder mehr von geringerem Werthe inbegriffen, eine Gesammtziffer von ungefähr 4500 Werken. Daß unter dieser großen Zahl kaum ein einziges Bild oder Skulpturwerk sich befindet, welches einen europäischen Ruf verdiente, läßt die gegenwärtige Londoner Saison als einen Mißerfolg erscheinen. Die Kunst leidet eben unter dem Uebel, welches die Nationalökonomen mit Ueberproduktion bezeichnen. Die Zahl der Ausstellungen wird im nächsten Jahre noch weit mehr über das Bedürfniß hinausgehen. Neben den ausgestellten Werken sind Tausende von Bildern als unverkäuflich bei Seite geschafft und liegen aufgestaut in Kellern und Bodenkammern. Der Londoner Bildermarkt ist eine Lotterie mit wenig Treffern, aber unendlich viel Nieten.

J. Beavington Atkinson.

Kunstliteratur.

Publikationen des Vereins „Wiener Bauhütte". X. Band. Wien, im Selbstverlag der „Wiener Bauhütte". 1877. Fol.

Als wir das letzte Mal der Publikationen der „Wiener Bauhütte" in dieser Chronik gedachten (X. Jahrg., Nr. 7), war mancher Wunsch für deren Verbesserung auszusprechen. Kurz vorher waren im Schooße des Vereins die reformatorischen Schritte erwogen und vorbereitet worden, und was damals gewünscht und projektirt wurde, um die stark in's Stocken gerathenen Veröffentlichungen nicht nur wieder zu neuem Leben gedeihen zu lassen, sondern sie auch mit den nothwendigen Verbesserungen auszustatten — das liegt jetzt als vollendete Thatsache in dem abgeschlossenen X. Jahrgange der „Bauhütte" vor uns. Ein großer Folioband von ca. 40 Blättern — einige darunter in doppeltem Format — führt uns die Aufnahmen der Architekturschüler an der technischen Hochschule und der Akademie von den Excursionen der letzten Jahre vor. Indem wir diese kurz der Reihe und dem Zusammenhange nach durchgehen — es liegt in der Natur solcher von zahlreichen Mitwirkenden ausgeführter Publikationen, daß zusammengehörende Blätter nicht immer u n m i t t e l b a r einander folgen, sie sind aber wenigstens jetzt in e i n e m Jahrgang vereinigt und abgeschlossen — übersehen wir vor Allem nicht die Verbesserungen in der äußern Form und die vereinfachten Methoden der Vervielfältigung. Es ging nämlich das erste Bestreben der Vereinsleitung, welche in ihrem Präses, dem Assistenten an der technischen Hochschule, Herrn C. Hesky, einen außerordentlich eifrigen und thätigen Förderer des Vereins besitzt, darauf hinaus, für die Publikationen ein gleichmäßiges und bequemeres Format in Heftform (45 Cm. × 60 Cm.) einzuführen, welches noch groß genug ist, um der Deutlichkeit der Darstellungen keinen Eintrag zu thun. Sämmtliche Aufnahmen mußten daher auf dieses Format reduzirt werden, und dies geschah, wenn sie nicht von vornherein der gegebenen Größe entsprachen, durch Uebertragung der Zeichnungen mittelst Photolithographie auf die Steinplatte, wodurch gleichzeitig die Linien an Schärfe gewannen. Dasselbe Verfahren konnte aber nicht angewendet werden, wenn die Aufnahmen in Tönen schattirt waren. Um solche Blätter dem Verein nicht entgehen zu lassen, ist der theure Lichtdruck — Photographie auf Glasplatten, von denen unmittelbar die Abdrücke gemacht werden — zu Hilfe genommen worden. So verdanken dieser vereinfachten und verminderten Arbeit der ausübenden Mitglieder die theilnehmenden manches schöne Blatt, das ihnen sonst entgangen wäre.

Zu diesen zählt vor Allem die gelungene perspektivische Ansicht einer Restauration des Augustustempels in Pola nach einer schattirten Bleistiftzeichnung von Prof. C. König, welche durch Detailblätter, den reichen Fries in $^{4}/_{10}$ natürlicher Größe enthaltend, „ein Beispiel römischer Ornamentik der vollendetsten Art", Säulenkapitäl und Basis, sowie durch den cotirten Grundriß ergänzt ist. Diese Aufnahme, sowie ein Blatt mit der perspektivischen Ansicht der Porta aurea waren die Resultate einer Exkursion von Hörern der technischen Hochschule unter Leitung des Prof. König, während zu gleicher Zeit die vorgeschritteneren Schüler unter Oberbaurath v. Ferstel's Anleitung Venedig und Vicenza besuchten, von wo sie eine vollständige Restauration der abgebrannten Rosenkranzkapelle — den Grundriß mit dem Fußboden in sieben Farben ausgeführt, — dann die originelle Villa Trissini von Palladio mit der breiten eingebauten Loggia und die Façade von dessen Pal. Porto mitbrachten. Von den Akademikern der Schule des Oberbauraths v. Hansen sind diesmal nur die Chorstühle aus S. M. della Salute in ganz vorzüglicher, getreu im Charakter gehaltener Ausführung zur Veröffentlichung gelangt, während die Schule des Oberbauraths Schmidt das reizende Prunkgemach im Fürstenschlößchen zu Meran aufgenommen hat, das uns die volle poetische Stimmung solcher durch und durch wohnlicher und behaglicher Räume mit ihren getäfelten Wänden, ihren Erkersitzen und den Fenstern voll „Batzenscheiben" vergegenwärtigt. Hiervon sind ein Grundriß, einige Schnitte und mehrere Details der Thüren mit ihren feinen schmiedeeisernen Beschlägen und der große, aus reich mit figürlichen Darstellungen verzierten Kacheln aufgebaute, runde Ofen aufgenommen. — Aus einer entfernteren Exkursion stammt die höchst interessante Wiedergabe des „hohen Wachtthurms" zu Andernach, einem „künstlerisch vollkommen gelösten, fortifikatorisch abgeschlossenen Werk, das seines Gleichen sucht", mit den Grundrissen der verschiedenen Stockwerke und dem nöthigen Schnitt.

Außer diesen größeren zusammenhängenden Aufnahmen finden wir noch einzelne interessante Blätter, wie die hübsch getheilte und profilirte Thüre am Baptisterium zu Pistoja, das bekannte deutsche Renaissanceportal im Schloßhof zu Tübingen, mehrere schmiedeeiserne Gitter aus Graz und Innsbruck, endlich u. A. auch noch die Grundrisse des in einem früheren Jahrgang erschienenen, hiermit vervollständigten Projektes für die k. k. Museen des Oberbauraths v. Hansen. Ein kurzer Text auf einem Blatt desselben Formats giebt einige erwünschte Erläuterungen zu den Aufnahmen.

Daß noch immer etwas zu wünschen und zu verbessern übrig bleibt, z. B. die Gleichmäßigkeit des Papiers, ferner entsprechendere Wahl des Maßstabs der Verjüngung im Verhältniß zum dargestellten Objekt u. a. m. — das ist gewiß dem thätigen Vorstand ebenfalls nicht entgangen und dürfte für die Zukunft möglichst berücksichtigt werden.

Somit hat in diesem ersten Jahre der neuen Aera der „Wiener Bauhütte" der Verein wiederum seiner Aufgabe vollkommen und sehr befriedigend Rechnung getragen, der Aufgabe, „die zahlreichen Kunstdenkmale, die eine alte glanzvolle Vergangenheit auf dem Boden Oesterreichs zurückgelassen hat, zu publiziren und dadurch nicht nur vielen Architekten und Archäologen werthvolles Material an die Hand zu geben, sondern auch den Beweis zu liefern, daß selbst durch die einsamen Thäler unserer Heimat der Genius der Kunst gezogen."*)

Noch sei erwähnt, daß zur Förderung dieser Zwecke das k. k. Unterrichtsministerium dem Verein eine angemessene Subvention zukommen ließ, und zwar mit der Bedingung, daß die Redaktion der Publikationen unter Aufsicht der Herren k. k. Oberbauräthe v. Ferstel, v. Hansen und Schmidt erfolge — „einer Bedingung, welcher sich der Verein um so lieber unterwirft, als ihm ja dadurch der Rath und die wirksame Unterstützung der genannten Capacitäten gewissermaßen zugesichert wird."

Wir können diesen Bericht nur mit der Erwartung schließen, daß durch das neue frische Leben in der Vereinsthätigkeit das Interesse der Theilnehmer wieder geweckt werde und erhalten bleibe, und daß der Verein auch in weitern Kreisen immer mehr Freunde und theilnehmende Mitglieder gewinne. H. A.

*) Jahresbericht des Vereins für 1876, S. 4.

Sammlungen und Ausstellungen.

W. **Kasseler Kunstverein.** Es ist bezeichnend für die herrschende Richtung auf das Genrehafte, daß man sogar Thierbilder in dieser Weise auffaßt, sehr im Gegensatz zu den alten Meistern, welche sich meist damit begnügten, die einfache Natur in schlichter Weise wiederzugeben. Der Geschmack des Publikums findet keinen Gefallen mehr daran, Schafe, Kühe, Pferde einfach dargestellt zu sehen, wie sie sich geben, es muß irgend ein kleiner und wo möglich komischer Effekt dabei angebracht werden, damit nur das Bild unter zahllosen Nachbarn auf der Ausstellung die Aufmerksamkeit der Besucher auf einen Moment fesseln kann. In der Regel ist freilich auch die Ausführung nicht der Art, um eines solchen Nebenreizes, womit der Künstler den Blick von der Hauptsache hinweg auf Nebendinge zu lenken sucht, entbehren zu können. Letzteres findet indessen keine Anwendung auf das Gemälde, welches uns zu obiger Betrachtung Anlaß gab, und das bei seiner trefflichen malerischen Behandlung der künstlichen Motivirung keineswegs bedurft hätte. Es ist ein Bild von O. Gebler in München, „Ein Besuch im Stall" betitelt. Die äußere Situation ist hier damit gegeben, daß sich ein kleines Kind mit seinem Spielzeug im Schafstall niedergelassen hat, das Treiben junger Kaninchen beobachtend, während es selbst den Gegenstand der Neugierde für die umstehenden Schafe bildet. Letztere sind mit gewohnter Virtuosität gemalt, nur scheinen leider die Originale in bedenklichem Grade räudig gewesen und vom Schäfer selbst weniger gut behandelt worden zu sein als im Bilde vom Künstler. Auf obigen Besuch im Stall, d. h. auf das Kind, hätten wir aber um so lieber verzichtet, als dasselbe am wenigsten gut gelungen ist. Wir fügen noch hinzu, daß das Gemälde für eine namhafte Summe in den Besitz eines hiesigen Kunstfreundes und Sammlers übergegangen ist. Die Zahl der Ankäufe von Kunstwerken, welche seit vorigem Herbst von Seite des Vereins theils für eigene Rechnung, zum Zweck der Verloosung, theils für Private abgeschlossen wurden, ist damit auf 26 gestiegen (darunter 21 Werke auswärtiger Künstler): in jetzigen Zeiten gewiß ein sehr befriedigendes Resultat. Auch das landschaftliche Fach war während der letzten Monate in unserer permanenten Ausstellung vorzüglich gut vertreten. Vor allem nahm ein größeres Bild von C. Triebel in Berlin, „Aus dem Mühlthal bei Wernigerode" durch schöne Ausführung unser Interesse in Anspruch. Bei ziemlich großen äußeren Dimensionen ist das Motiv an sich ein immerhin einfaches, so daß sich die Kunst des Malers um so glänzender bewährt. Aber man denkt vor dem Bilde zunächst gar nicht an die Kunst, sondern hat gewissermaßen den Eindruck der Natur selbst, und das gerade ist das beste Zeugniß für dasselbe. Wie im Epos der Dichter hinter seinem Werk zurücktreten muß, wenn wir einen reinen Genuß davon haben sollen, so ist es ähnlich auch in der Landschaftsmalerei. Man will doch nicht immer an die Palette erinnert sein, wie es bei der Mehrheit der virtuos gemalten, oft berühmte Namen tragenden Bilder, denen man heute auf unseren Ausstellungen begegnet, in der Regel der Fall ist. Wahr und schlicht in der Behandlung der Formen wie der Luft, kann das Gemälde in jeder Hinsicht als eine sehr tüchtige Leistung bezeichnet werden. Dasselbe galt von einem „Haidebild" von C. Neumann hier, welches seinen Platz gegen jenes Gemälde mit Glück behauptete und durchaus nicht dagegen abfiel. Es ist aber dieses Verdienst um so höher anzuschlagen, als sich der genannte Künstler erst in neuerer Zeit und zwar unter ersichtlichem Einfluß der Schule von Bromeis die völlige Beherrschung der koloristischen Mittel zu eigen gemacht hat. Diesen Arbeiten reiht sich eine schöne Landschaft von T. Kotsch in München, „Sägemühle", würdig an. Eine hübsche Landschaft mit Eichen aus dem benachbarten, durch seine uralten Baumriesen bekannten Reinhardswald hat auch F. Grebe in Düsseldorf ausgestellt. Außerdem ist im landschaftlichen Fach noch ein kleineres stimmungsvolles Bild, „Sonnenuntergang" von A. Sommer in Altona und eine Schweizerlandschaft von P. F. Peters in Stuttgart, „Am Glärnisch", zu nennen. Gustav Kadner in Blasewitz bei Dresden hat ein Genrebild mittelalterlichen Charakters, „Fahrende Schüler zur Reformationszeit", ausgestellt. Wir sehen drei dieser vagirenden Scholaren, die sich bekanntlich auf ihren Kreuz- und Querzügen nicht immer darauf beschränkten, milde Gaben in Empfang zu nehmen, wie sie sich eben mit einer gestohlenen Gans auf die Flucht begeben und von den wüthenden Bauern, bei denen sie den Diebstahl ausführten, mit Knütteln und Steinwürfen verfolgt werden. Zwei der Schüler stürzen getroffen zu Boden, während der dritte noch mit seinem Raub zu entkommen sucht. Das Bild ist sowohl im landschaftlichen wie im figürlichen Theil, hier mit Ausnahme einer mißrathenen Verkürzung bei der Figur eines der zu Boden gefallenen Knaben, die nicht geringe Schwierig

keiten bot, eine schätzenswerthe Leistung und im Charakter der Zeit gut getroffen. Ein hübsches kleines Genrebild aus dem ländlichen Leben, „Ein Geiger" betitelt, ist von Hans Brunner in München ausgestellt. Ein „Italienische Mädchen" benanntes, etwas kokett gemaltes Bild von J. Grund in Baden-Baden stellt eine im Uebrigen hübsch komponirte Gruppe junger Damen dar, eines jener Phantasiebilder italienischen Lebens, denen man auch im schönen Süden nie und nirgends begegnet, eben weil er so schön ist. Weit vortheilhafter nehmen sich zwei fein aufgefaßte und ebenso gemalte weibliche Figurenbilder desselben Künstlers „Rebekka am Brunnen" und eine „Griechin" aus. Zwei Genrebilder von L. Maas in Niederwalluf, „Rast im Walde" und „Pifferari in einem Wirthshaus" waren von guter Auffassung und Charakteristik.

Der mitteldeutsche Kunstgewerbeverein in Frankfurt a/M. hat eine „Permanente Ausstellung" gegründet, welche bezweckt, schöne und gediegene Erzeugnisse der modernen Kunstindustrie zur Anschauung zu bringen und dadurch anregend, belehrend und ermunternd auf das vaterländische Kunstgewerbe einzuwirken, sowie das Publikum mit den hervorragenden Leistungen auf diesem Gebiete bekannt zu machen. Das lebhafte Interesse, welches sich für die Bestrebungen des Vereins sowohl in Frankfurt als seinen Nachbarstädten kundgegeben hat, wie der große Fremdenverkehr der Stadt versprechen der „Permanenten Ausstellung" eine allseitig rege Theilnahme und somit dem Aussteller die günstigste Gelegenheit, seine Erzeugnisse einem großen Publikum vorzuführen. Ueber die Beschickung der Ausstellung sind folgende Bedingungen erlassen: § 1. Zu der Ausstellung werden Kunstindustrieerzeugnisse der Neuzeit, welche sich durch gediegene Ausführung und Formenschönheit auszeichnen, und Entwürfe für kunstgewerbliche Gegenstände zugelassen. — § 2. Mit der Ausstellung ist keine Verkaufsstelle verbunden; das Bureau ertheilt indeß auf Wunsch der Aussteller Auskunft über Preis und Bezugsquelle. Den Ausstellern steht es ferner frei, die einzelnen Gegenstände mit den Verkaufspreisen zu versehen oder Preislisten aufzulegen. — § 3. Bei Vergebung des für die Ausstellung verfügbaren Raumes werden in erster Linie die Arbeiten der Vereinsmitglieder und der Kunstindustriellen aus Mitteldeutschland, sodann diejenigen aus dem deutschen Reich und Oesterreich berücksichtigt. Die Beschickung der Ausstellung kann von Producenten, deren Vertretern oder Privatbesitzern geschehen; den ausgestellten Gegenständen sind jedoch stets die Namen der Producenten beizufügen. — § 4. Ueber die Aufnahmsfähigkeit entscheidet endgiltig eine von dem Vorstande gewählte Ausstellungskommission. Insofern Gegenstände beträchtlichen Raum beanspruchen oder von bedeutendem Gewichte sind, bleibt der Kommission, auch wenn die Gegenstände im Uebrigen zur Ausstellung geeignet, die Entscheidung über die Annahme vorbehalten. — § 5. Die Ausstellung der Gegenstände soll in der Regel nicht unter 14 Tagen und nicht über 2 Monate dauern. Kürzere oder längere Ausstellungsfristen sind eigens mit der Ausstellungskommission zu vereinbaren. — § 6. Zur theilweisen Deckung der Ausstellungskosten wird eine Platzmiethe erhoben. An Platzmiethe haben zu entrichten:

		für die Bodenfläche p. Qu.-M.	für die Wandfläche p. Qu.-M.
Aussteller, deren Gegenstände per Qu.-M. der von ihnen eingenommenen Bodenfläche oder per 2 Qu.-Meter Wandfläche einen Werth repräsentiren	bis zu M. 1000 . .	M. 6.—	M. 3.—
	″ ″ ″ 2000 . .	″ 10.—	″ 5.—
	″ ″ ″ 3000 . .	″ 15.—	″ 7.50
	″ ″ ″ 4000 . .	″ 20.—	″ 10.—
	über ″ 4000 . .	″ 25.—	″ 12.50

Zur Bodenfläche gehört die Wand bis zu 1,20 Meter, von der Basis der Ausstellungsgegenstände gerechnet, für das Ueberstehende werden die Ansätze für Wandfläche berechnet. Die letzteren Ansätze kommen auch zur Berechnung für freistehende Gegenstände, insoweit diese höher als 1,20 Meter sind. Für an der Decke anzubringende Gegenstände bleibt besondere Vereinbarung vorbehalten. Ausstellern, welche im Einvernehmen mit der Ausstellungskommission die für ihre Gegenstände nöthigen Schränke, Vitrinen, Tische, Postamente &c. selbst stellen, kann nach dem Ermessen der Ausstellungskommission eine Ermäßigung der Platzmiethe eingeräumt werden. Bei Ueberlassung einzelner ganzer Räume an Aussteller kommt für eine Ausstellungsdauer bis zu 2 Monaten die volle Bodenfläche des betreffenden Raumes zu dem Ansatze von Mark 6. — pro Quadrat-Meter, nicht aber die Wandfläche zur Berechnung. — § 7. Die Ausstellungskommission bescheinigt nach erfolgter Einsendung den Empfang, trägt Sorge für Erhaltung der Ausstellungsgegenstände und versichert dieselben nach Maßgabe des Anmeldungsscheines auf Vereinskosten gegen Feuersgefahr im Ausstellungsraum. Für sonstige Beschädigungen und Verluste haftet sie jedoch nur in so weit, als dieselben nachweislich durch Verschulden des Vereinspersonals entstanden sind. Ueberschreitet der Werth von Ausstellungsobjekten pro Quadrat-Meter der bestellten Bodenfläche oder pro 2 Quadrat-Meter der in Anspruch genommenen Wandfläche den Betrag von Mark 5000, so ist der Mehrwerth von dem Aussteller zu versichern. Bei Ueberlassung einzelner ganzer Räume an Aussteller wird die Versicherung, insofern der Werth der in dem betreffenden Raume ausgestellten Gegenstände sich unter Mark 2000 per Quadrat-Meter berechnet, auf Kosten des Vereins übernommen, anderen Falles bleibt deßhalb besondere Vereinbarung vorbehalten. — § 8. Die Einsendung sowie die Rücksendung der Ausstellungsgegenstände geschieht auf Rechnung und Gefahr des Ausstellers. Die Kosten der Auspackung, der Aufstellung und des Wiederverpackens trägt der Verein, wenn nicht Anderes bei Zulassung des Gegenstandes ausdrücklich bestimmt wird. — § 9. Das Abzeichnen oder die Reproduktion von ausgestellten Gegenständen ist nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Ausstellers gestattet. — § 10. Aussteller erhalten für die Dauer ihrer Ausstellung Legitimationskarten zum persönlichen freien Eintritt. — Alle weiteren Auskünfte sowie Ausstellungsformulare sind im Ausstellungslokal, große Gallusgasse 21 im ersten Stock, zu erhalten. Die Ausstellung ist geöffnet an Werktagen von Morgens 10 bis 5 Uhr Nachmittags, an Sonn- und Feiertagen von Morgens 10 bis 4 Uhr Nachmittags.

Vermischte Nachrichten.

Der Verein Berliner Künstler beabsichtigt zum Besten des Bestandes für Erbauung eines Künstlerhauses alljährlich eine Sammlung von Handzeichnungen seiner Mitglieder herauszugeben und damit im Laufe dieses Jahres zu beginnen. Die Publikation wird den Titel „Bausteine. Lose Blätter aus den Mappen Berliner Künstler" führen und unter der Redaktion von L. Burger, C. E. Doepler, C. Gussow, C. Steffeck, E. Teschendorff und Paul Thumann im Verlage von Adolf Titze erscheinen.

Die Kunsthalle in Düsseldorf. Unsere Leser wurden durch die fleißigen Mittheilungen unseres Düsseldorfer Korrespondenten über die verschiedenen Phasen, welche der seit Jahren projektirte Neubau der dortigen Kunsthalle durchzumachen hatte, zwar stets auf dem Laufenden erhalten. Trotzdem sehen wir uns veranlaßt, etwas ausführlicher auf die Sache zurückzukommen, da ein zwischen dem Stadtrathe und der Künstlerschaft ausgebrochener Hader die ganze Angelegenheit zum Schaden der Kunst wieder in Stocken zu bringen droht. Die Düsseldorfer Künstlerschaft hat ein gedrucktes Memoire über den Stand der Dinge versandt; Streitschriften und Zeitungsartikel beschäftigen die Düsseldorfer Kunstkreise auf's lebhafteste. Die Köln. Zeitg faßt den Verlauf im Nachfolgenden zusammen: „Bereits im Jahre 1869 beschloß die Künstlerschaft, welche unter dem Titel eines Vereins zu gegenseitiger Unterstützung und Hilfe eine Korporation bildet, eine Kunsthalle zu errichten, die ein Centralpunkt aller Bestrebungen und Leistungen auf dem Gebiete der bildenden Künste werden und zu Ausstellungen und zur Aufnahme der städtischen Gemäldegalerie dienen sollte. Man hoffte vernünftiger Weise, daß die Stadt dazu das Terrain hergeben werde. Dann aber kam der Krieg, und das Unternehmen ward aufgeschoben. Beim Frieden entsagte der Kaiser dem König von Bayern gegenüber den Ansprüchen auf die ehemalige Düsseldorfer Gemäldegalerie, welche, einst willkürlich entführt, von der Stadt Düsseldorf von Zeit zu Zeit immer wieder auf's Neue reklamirt worden war. Dafür ward nun auf den Wunsch der Stadt und der Künstlerschaft beiden gemeinschaftlich von der kaiserlichen Regierung ein Fonds angewiesen als Ersatz für die aufgegebenen Hoffnungen auf Rückgewinnung jener berühmten Galerie und zur Errichtung einer Kunsthalle, eines Theaters und zur Erwerbung von

Gemälden für die städtische Sammlung. Nun schien das Unternehmen gesichert, die Stadt verweigerte zwar den von der Künstlerschaft gewünschten (und besten) Platz, bot aber dafür einen anderen sehr gut gelegenen an, welchen die Künstlerschaft dankbar annahm; es ward eine Konkurrenz ausgeschrieben, von den eingesandten Plänen einer gewählt, und es schien alles in Ordnung. — Das war im Jahre 1875. Aber das Schicksal hatte es anders beschlossen. Wie es in den Büchern Mosis heißt: „Es kam ein neuer Pharao, der wußte nichts von Josef"; Düsseldorf erhielt neue Machthaber, welche den ersten, den zweiten und noch dritte und vierte in Aussicht genommene Plätze verweigerten — das Ausführliche darüber würde langweilig sein, — und jetzt wird der Künstlerschaft die Wahl gelassen zwischen der Ruine des abgebrannten Ständehauses und einer Art von Adaptirung der städtischen Tonhalle, eines zu dem gewollten Zwecke ganz ungeeigneten Gebäudes. Beide Vorschläge wurden von derselben fast mit Entrüstung abgelehnt. Die Väter und Oberväter der Stadt haben nämlich eine pietätsvolle Liebe für die langen und weiten Perspektiven ihrer Stadt und weigern deßhalb die Erbauung der Kunsthalle über dem obern Ende des langen und im Sommer so lieblich duftenden Schlammkanals am Flingerthore, einen anderen im Hofgarten wegen Beeinträchtigung der Aussicht auf den Rhein, einen dritten ebendort wegen anderer Gründe, und scheinen, nach gehaltenen senatorischen Reden, die Ansprüche der Künstlerschaft überhaupt ganz ungehörig zu finden. Daß eine Kunsthalle nothwendig in den schönsten Theil der hübschen Stadt, wo fremde Besucher verkehren, hingehört, leuchtet ihnen nicht ein, wie denn die Nothwendigkeit des Instituts ihnen überhaupt nicht einzuleuchten scheint. Es dient jedoch nur, sagt man wohl, den Interessen der Maler, und was gehen uns, die Stadt, die Maler an? Düsseldorf soll und muß eine Industriestadt werden, wenn auch bisher von allen Industrien nur eine alteinheimische Industrie, die des Düsseldorfer Mosterts, wirklich florirt. Gute Ideen sind bekanntlich nicht gar zu häufig, und so wundere ich mich nicht zu sehr, daß im Stadtrathe noch Niemand vorgeschlagen hat, anstatt der Kunsthalle eine monumentale Senfmühle zu erbauen, vielleicht aber kommt dieser Vorschlag noch später. — Ernsthaft gesprochen ist aber der Mangel eines Ausstellungslokals in einer Stadt wie Düsseldorf sehr fühlbar. Seit mehreren Jahren schon findet die Ausstellung des rheinisch-westfälischen Kunstvereins in der großen Tonhalle statt; jedes Jahr wird darüber geklagt, wie untauglich dieser Raum, der wenig und falsches Licht hat, zu dem genannten Zwecke ist, und in wenigen Tagen werden wir wieder darüber zu klagen haben. Außerdem ist dieser Raum immer zu anderem Zwecke nöthig; so mußte z. B. vor zwei Jahren, als der Herr Kultusminister, der ja auch Kunstminister ist, die Kunststadt besuchte, die gerade stattfindende Ausstellung weichen, die Kunstwerke mußten fortgeräumt werden, damit dem Minister ein Festessen in dem Saale gegeben werden könne. Die städtische Gemäldegalerie, welche sehr schöne Werke enthält, ist in einem oberen Raume dieser Tonhalle verborgen; diese Tonhalle aber und ihre Nebenräume dienen zu Konzerten, Bällen und Festen aller Art, es gehört Wirthschaft und Weingeschäft dazu, und somit ist sie ein Lokal, welches zu einem Museum so schlecht wie möglich geeignet ist, schon der Feuersgefahr wegen, die an Orten, wo Nachtfeste stattfinden, niemals fehlt."

Der Kunstausstellungskommission der Berliner Akademie der Künste ist die Genehmigung zur Veranstaltung einer öffentlichen Verloosung von Kunstwerken unter folgenden Bedingungen ertheilt worden: 1) die Zahl der zum Preise von 3 Mark für jedes Stück abzusetzenden Loose darf höchstens 20,000 betragen, 2) der Werth der Gewinne muß dem Geldertrage der mitspielenden Loose wenigstens annähernd gleichkommen, 3) der Verkauf der Loose darf nur in der Stadt Berlin erfolgen, 4) die Bedingungen ad 1 bis 3 vorstehend, sowie der Ort und die Zeit der Ziehung sind in den Prospekt und die Loose aufzunehmen, 5) die Erlaubniß erlischt, wenn von derselben nicht bis zum 1. Jan. 1878 Gebrauch gemacht worden ist.

B. **Der Bildhauer R. Dietelbach** hat den Auftrag erhalten, das Grab Eduard Mörike's auf dem Friedhof in Stuttgart mit einem Denkmal zu schmücken. Der Denkstein wird in Form einer griechischen Stele mit Giebelbedachung, etwa zwei Meter hoch, in Werkstein ausgeführt und mit dem Reliefporträt des Dichters, von einem Marmorkranz umgeben, geschmückt werden. Der geschmackvolle Entwurf des Monuments rührt von Oberbaurath von Leins her. Das Bild zeichnet sich durch Aehnlichkeit und gute Auffassung aus, und so verspricht das Ganze eine Zierde des an wirklich schönen Denkmalen noch ziemlich armen Friedhofs zu werden. Die Aufstellung wird wahrscheinlich am 8. September, dem Geburtstag Mörike's, erfolgen.

Vom Kunstmarkt.

Auszug aus der Preisliste der Auktion Hugo Garthe (durch J. M. Heberle) in Köln.

Versteigerung am 28. Mai bis 9. Juni d. J.

Nr.	Gegenstand.	Preis Mk.	Pf.
32	Siegburger bauchiger Henkelkrug, dat. 1574	510	—
34	Schnelle, in 3 Ornamentreihen, dat. 1589	254	—
113	Henkelkrug mit abgeflachter Kugelform, dat. 1614	525	—
562	Mittelplatte eines Triptychons in Elfenbein, Christus am Kreuz, aus dem Beginne des 16 Jahrh.	285	—
566	Einzeltafel eines Diptychons in Elfenbein. Abnahme Christi vom Kreuz; romanisch	230	—
594	Römisch-christl. Ciborium mit figürlichen Darstellungen (Konsularelfenbein) frühe Arbeit	670	—
596	Hifthorn in Elfenbein	205	—
617	Viereckige Platte in Emaille. Christus, sitzend, überreicht einem Bischof das Kreuz. Von einem Reliquiar . .	330	—
624	Platte in Limoges Emaille, Anbetung der heil. drei Könige	310	—
625	Desgleichen, mit Christus und Maria. 15. Jahrh.	220	—
743	Massive goldene römische Armspange mit doppeltem Ornamentreif	270	—
744	Goldene römische Fibula mit Querbalken	450	—
745	Desgleichen	220	—
753	Goldene Partikel einer fränkischen Krone. Kreuz auf langem Balken	340	—
756	Goldener Armring aus der fränkischen Zeit	2150	—
757	Desgleichen	1400	—
758	Kreisrunde goldene Agraffe mit dem Kopf eines Königs.	300	—
759	Goldene Kapsel, enthielt das Wachssiegel Kaiser Ferdinand's III.	1300	—
761	Gothische goldene Agraffe. Ein laubumkränzter Engel mit beiden Händen einen Saphir haltend. Ende des 14. Jahrh.	3900	—
762	Desgl., einen Pelikan mit seinen Jungen darstellend; aus derselben Zeit	2500	—
763	Desgl., aus derselben Periode, mit sonderbarem Ornament	1150	—
764	Desgl., aus derselben Periode, eine Rose bildend	1900	—
765	Desgl., aus derselben Periode, eine Rose bildend	600	—
766	Gothisches goldenes Amulet des Herzogs Raynaud von Lothringen	600	—
768	Zweiseitiges Amulet. Feine Malerei auf Gold hinter Glas.	260	—
780	Großes Bischofskreuz, gothisch	235	—
956	Goldener römischer Fingerring mit Niello. Junger Mann mit Hase	240	—
957	Goldring mit Niello. Weibliche Figur auf Löwe	270	—
1010	Goldener Siegelring eines merovingischen Königs mit runder Platte	450	—
1040	Goldener Ring mit Edelopal.	250	—
1072	Goldener Ring mit emaillirter Schleife in zierlicher Fassung	320	—

Nr.	Gegenstand.	Preis Mk.	Pf.
1701	Große silberne Renaissance-Monstranz. dat. 1607	380	—
1704	Romanisches silbernes Kreuz, 12. Jahrh. .	500	—
1705	Pokal, silbern, vergoldet, mit langem cylindrischem Kelche	820	—
1706	Traubenbecher; der Stil Baumstamm, auf dem Deckel Blume	295	—
1708	Getriebener Humpen. Augsburger Arbeit. 16. Jahrh.	305	—
1730	Viereckige silberne Platte. Pietà. Italienische Arbeit	320	—
1910	Romanischer Bronzeleuchter, S. Georg den Drachen tödtend	250	—
1938	Großes romanisches Aquamanile in Form eines phantastischen Thieres	475	—
2348	Kolossale getriebene Schüssel	510	—
2562	Siegel der Stadt Gelnhausen	210	—
3212	Prachtdegen von Franz v. Sickingen . .	500	—
3261	Besteck eines kurkölnischen Hofkochs aus dem Anfang des 17. Jahrh.	355	—
3471	Rundes Medaillon in Kelheimer Stein mit dem Brustbild des Grafen Philipp von Nassau und Saarbrücken	1000	—
3948	Renaissance-Möbel in Tischform mit kastenförmigem Aufsatz in schwarzem Holz .	380	—
4061	Codex membr. saec. X. Die vier Evangelien in lateinischer Uebersetzung. 9. oder 10. Jahrh. 4⁰. Mit vergoldeten Initialen.	325	—
4069	Codex membr. saec. XIV. Statutenbuch der Universität Köln. Mit fünf Miniaturen. Kl.-Fol.	500	—
4079	Desgl., saec. XV. Original-Protokollbuch des Koncils zu Basel (1431—1449) . .	250	—
4101	Desgl., saec. XV. (finis). Martyrologium und Konstitutionen des Klosters der Kreuzbrüder in Ehrenstein. Fol. . . .	400	—
4133	Original-Stammbuch des Johann Khevenhiller mit hunderten von Wappen 2c. und autographischen Einzeichnungen von Zeitgenossen aus dem 30jähr. Krieg. qu. 8⁰.	360	—
4846	Liber decretalium Bonifacii pap. VIII cum gloss. Moguntiae per Peter Schayffer. 1473. Zweispaltig gedruckte Ausgabe. Mit einer Miniatur. Fol.	815	—

Erklärung.

Herr Professor Dr. F. X. Kraus sagt, Seite 686 Anm. seines Buches „Kunst und Alterthum in Elsaß-Lothringen“, in Bezug auf das Wohlthäterbuch des Straßburger Frauenhausarchivs: „Die sich auf die Erwinische Familie beziehenden Notizen aus dem Donationsbuche habe ich in dem S. 687 angeführten Aufsatze der Zeitschrift für bildende Kunst mitgetheilt, welcher der Redaktion derselben bereits im August 1875 eingesandt war. Zahlreiche andere Eintragungen der Handschrift, nicht blos solche, welche kunstgeschichtliches Interesse haben konnten, waren zur Publikation vorgemerkt und von mir und dem mit mir arbeitenden Herrn M. von Meyer in der Handschrift bezeichnet worden. In diesem Zustande befand sich das Donationsbuch, als Herr Woltmann im September und Oktober 1875 durch Versehen eines Beamten in das während der Ordnung und Inventarisirung dem Publikum für einige Monate verschlossene Archiv des Frauenhauses Zutritt erlangte. Bald darauf erfolgte seine Publikation im Anhang der Geschichte d. d. Kunst und im Repertorium für Kunstwissenschaft“.

Da hier der Schein erweckt werden soll, als hätte ich mir ohne Berechtigung Zutritt zu dem Frauenhausarchive verschafft, sehe ich mich genöthigt, folgendes Thatsächliche zu bemerken:

Nachdem mir dieses Archiv im Jahre 1874 verschlossen geblieben, weil der Schaffner desselben gestorben war, kam ich, um es zu benutzen, Anfang August 1875 nach Straßburg, wurde da aber auf Ende September vertröstet. Zu diesem Termin traf ich von neuem in Straßburg ein und erlangte nun Zutritt auf Grund einer schriftlich ausgefertigten Erlaubniß der zuständigen Behörde des Bürgermeisteramtes. Von dem Herrn Verrechner des Frauenhauses wurde ich im Namen des Herrn Professor Kraus ersucht, mich nicht mit den Urkunden zu beschäftigen, die gerade neu geordnet würden, sondern nur mit den Codices. Diesem Wunsche bin ich nachgekommen. In dem Wohlthäterbuch lagen verschiedene Zeichen, und es waren daselbst zahlreiche Stellen mit Blaustift angestrichen, was übrigens in einem so werthvollen alten Codex besser unterbliebe. Herr Kraus muß sich aber selbst sagen können, daß dies von keinem Einfluß auf meine Arbeit war, da ich genöthigt war, den Codex in seinem ganzen Umfange durchzunehmen.

Ein Monopol des Herrn Kraus auf Benutzung dieses Archivs hatte die zuständige Behörde mit Recht nicht anerkannt, damals ebenso wenig, wie im Juni 1876, als ich mich um Collationirung einiger Stellen an einen Freund in Straßburg wendete. Auch da hatte Herr Professor Kraus Ordre gegeben, daß wegen neuer Ordnung des Archivs niemand eingelassen werde; als sich aber mein Freund an den Bürgermeistereiverwalter, Herrn Back, um die Erlaubniß wendete, wurde diese sofort gewährt.

Daß jener Codex nicht Herrn Kraus allein zugänglich blieb, hat wenigstens das Ergebniß gehabt, daß die Verwerthung der Handschrift nicht durch dessen willkürliche Lesung des abgekürzten o' („operi“ statt „obiit“) gestört wurde, die er, meinen Ausführungen gegenüber, jetzt selbst „nicht unbedingt festhalten“ will.

Prag, Juli 1877. A. Woltmann.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Kunstgeschichtliche Werke.

Blanc, Ch., Les artistes de mon temps. (VI u. 556 S.) 8⁰. Paris, Firmin-Didot. 12 M.

Bouguereau, Notice sur M. Pils. Luc dans la séance du 27. janvier 1877. (12 S.) 4⁰. Paris, Ebda.

Brambilla, Camillo, La basilica di Sta. Maria del Popolo in Pavia, ed il suo musaico: cenni. (60 S. u. 4 Tafeln.) Fol. Pavia, Pusi.

Fanfani, P., Spigolatura michelangiolesca. (XVI u. 338 S.) 16⁰. Pistoja, Bracali.

Gonse, L., Exposition des oeuvres d'Eugène Fromentin à l'école nationale des Beaux-Arts, Mars 1877. Notice biographique. (62 S.) 8⁰. Paris, Quantin. 1 M.

Hédou, J., Gustave Morin et son oeuvre. Portrait à l'eauforte par Gilbert. (X u. 69 S.) 8⁰. Rouen, Augé.

Hoffmeister, J. Ch. C., Johann Heinrich Ramberg in seinen Werken dargestellt. (IV u. 83 S.) 8⁰. Hannover, Meyer. 2,40 M.

Huell, A. ver, Jacobus Houbraken et son oeuvre. Supplément. (38 S., 1 Kupferstich u. 1 Autogr.) hoch 4⁰. Arnheim, P. Gouda Quint. 3 M.

Leclercq, Emile, L'art et les artistes, critique esthétique. (384 S.) 8⁰. Brüssel, Muquardt. 3,80 M.

Magnus, Dr. Hugo, Die geschichtliche Entwickelung des Farbensinnes. (VIII u. 56 S.) Leipzig, Veit & Co. 1,40 M.

Maillinger, Josef, Das Nationalmuseum zu München, dessen hohe Bedeutung und seine derzeitige Verwaltung. Federskizze mit Arabesken. (21 S.) gr. 8⁰. München, C. Fritsch.

Mariategni, E., Glosario de algunos antiguos vocablos de arquitectura y de sus artes auxiliares. (XVIII u. 118 S. u. 2 Tafeln.) 4⁰. Madrid, Murillo. 4 M.

Meaume, Ed., 1637—1714. Sebastien Le Clerc et son oeuvre. Mit einer in Heliographie reproducirten seltenen Radirung und einem Facsimile von Le Clerc. (372 S.) 8⁰. Paris, Rapilly. 15 M.

Michel, Edm., Essai sur l'histoire des fayences de Lyon, avec gravures dans le texte. (19 S.) Lex.-8⁰. Basel, Georg. 2 M.

Das Münster in Ulm, dessen Geschichte und Beschreibung. Mit einer Abbildung des Münsterthurmes nach dem Böblinger'schen Plane. Jubiläums-Ausgabe. (58 S.) kl. 8⁰. Ulm, Gebr. Nübling. 1 M.

Wernicke, E., Die St. Catherinen-Kirche zu Brandenburg a. d. H., nebst ihren Alterthümern und Denkmälern. (III u. 36 S.) gr. 8⁰. Brandenburg, Wiesike.

Bilderwerke.

Herdtle, H., Die Bauhütte. Eine Sammlung architektonischer Details. Heft 1. 16 Blatt in lithogr. Umdruck. 4⁰. Stuttgart, Spemann. 2,50 M.

Lay, F., Ornamente südslavischer und nationaler Haus- und Kunstindustrie. Lief. 1—3. (30 Tafeln in Buntdruck u. 45 S. Text.) gr. 4⁰. Wien, Halm. à 36 M.

Photographien.

Jahrmarkt des Lebens. Ein Künstler- und Familienalbum. (Der Wandermappe zweiter Theil.) 36 Blatt. München, Ackermann. 60 M.

Makart's, H., Costümfest. 81 Blatt männl. u. weibl. Costümfiguren. Nach der Natur photogr. Fol. Wien, Angerer. à 2 M.

Sammlung von älteren geschnitzten Möbeln. 70 Bl. Tische, Stühle, Kästen, Spiegel, Schränke etc. Photogr. nach d. Originalen. gr. 8⁰. Wien, Ebend. à 1 M.

Wessely, J. E., Die Landsknechte. Eine culturhistorische Studie. Facsimiledruck. 31 Bl. gr. 4⁰ nach Originalen von L. Cranach, v. Solis, L. v. Leyden, H. S. Beham, J. Amman, Jac. de Gheyn, Altorfer, Urs Graf, Aldegrever, H. R. Manuel, Goltzius u. A., mit Text. Görlitz, Starke. In Mappe 40 M.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XII. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

9. August

Nr. 44.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1877.

KUNST-CHRONIK

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Donnerstag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Rubens und Rembrandt.

Studien von Eugène Fromentin.

IV.

In Haarlem hält sich unser Autor auf, um einen Meister, den er im Louvre allerdings nicht kennen lernen konnte, zu besuchen: Frans Hals. Ueberhaupt muß man in Haarlem gewesen sein, um diesen großen Porträtisten „von so beispielloser Schnelligkeit, wunderbarer guter Laune und excentrischer Mache" vollständig zu begreifen. Im Haarlemer Museum befinden sich nicht weniger als acht Gemälde des Meisters, auf denen zahlreiche lebensgroße Porträts trefflich gruppirt sind, die sog. Doelenstücke und Regentenbilder; eines derselben datirt von 1616, wo Hals erst 32 Jahre alt war, ein anderes ist 1664 gemalt worden, zwei Jahre vor dem Tode des Meisters. Da hat man die sonst so seltene Gelegenheit, die gesammte fünfzigjährige Künstlerlaufbahn des Meisters in wohl gegliederten und bezeichnenden Beispielen vor sich ausgebreitet zu sehen; die Bilder hängen überdies so gut, daß sie „alle ihre Geheimnisse Jedermann preisgeben und man aus ihnen so viel lernt, als wenn man zugeschaut hätte, wie Hals malte". Auf Grund sehr geistreicher, von intimem Verständniß der Technik zeugender Bemerkungen über die einzelnen Bilder gelangt unser Autor zu der Aeußerung: „Frans Hals war nur ein Praktiker, aber trotzdem einer der geschicktesten und erfahrensten Meister, die jemals irgendwo gelebt, trotz Rubens und van Dyck in Flandern und Velazquez in Spanien".

Endlich betritt unser Autor Amsterdam, die Hauptstadt Rembrandt's. Schon zuvor hatte er die „Anatomie" dieses Meisters im Haag kennen gelernt und ihr ein geistvolles, aber unseres Erachtens nicht in allen Punkten zutreffendes Kapitel gewidmet, aus welchem wir nur hervorheben, daß Fromentin mit Recht dieses Bild „als den Keim des eigentlichen Rembrandt" bezeichnet und von 1632, dem Entstehungsjahre des berühmten Bildes, eine neue Aera der Malerei datirt. Denn zu alle dem, was Rembrandt als Erfinder im Reiche der Kunst auszeichnet, gewahren wir in der „Anatomie" den ersten, klar formulirten, wenn auch nicht mit reifer Kraft durchgeführten Anlauf. Es hat bereits den Ansatz zu jenem „kabalistischen" Reize, welcher die „Nachtwache" umgiebt und dieses Bild zu dem meist besprochenen in Holland macht. „Wohl über kein Kunstwerk der Malerei auf Erden, die sixtinische Kapelle ausgenommen, ist die Kritik mit weniger Einfachheit und Genauigkeit zu Gericht gegangen; man hat es immer überschwenglich gelobt und hat nur zaghaft einzelne Worte des Tadels verlauten lassen". Und dennoch bedarf vieles an dem Bilde der Richtigstellung, von der Bezeichnung angefangen, die falsch ist, bis zur Beleuchtung, deren Schlüssel man kaum gefunden hat. Eine scharfe, kritische Richtigstellung würde wohl jenen Mythus der Unverständlichkeit, der das Bild so anziehend macht, vernichten; aber man würde endlich aufhören, nach dem Gegenstande desselben zu spekuliren, anstatt sich mit seinen malerischen Vorzügen zu beschäftigen. Und im Grunde genommen ist das Sujet nicht so wichtig. Wir wissen, daß Rembrandt eine Porträtgruppe herstellen wollte und kennen sogar durch des Meisters eigene Hand die Namen der dargestellten Persönlichkeiten; wir wissen, daß sie zu einem lokalen Vereine gehören

und bewaffnet gemeinsam ausziehen: ist es da nicht ziemlich gleichgiltig, wohin und wozu sie ausrücken? Und selbst die am meisten bestrittene Zeit dieses Auszuges ist zahlreiche Untersuchungen nicht werth, denn wir wissen, daß „das nächtliche Dunkel dem Meister vertraut und der Schatten sein gewöhnliches, poetisches wie dramatisches Ausdrucksmittel ist, sowie daß er überall, in seinen Porträts, Interieurs, Legenden, Landschaften und Radirungen regelmäßig durch die Nacht den Tag erzeugt".

Nicht ohne tiefes Interesse, aber nicht ohne manchen scharfen Widerspruch wird man die eingehenden Auseinandersetzungen lesen, welche der Autor der „Nachtwache" gewidmet hat. Er verläßt die herkömmlichen Pfade der Kritik und betritt das „technische Dickicht" der Malkunst, wobei es ihm gar sehr zu Statten kommt, daß er selbst in alle Finessen von Pinsel und Palette eingeweiht ist. Schließlich aber gelangt er zu Resultaten, die schon lange feststehen, denn es bezweifelt Niemand, daß „Rembrandt zu den größten Koloristen gehört, die es jemals gegeben hat, daß die Palette sein häufigstes und stärkstes Ausdrucksmittel ist und daß er sich in seinen Gemälden wie in seinen Radirungen weit besser durch die Farbe und deren Effekte als durch die Zeichnung ausdrückt". Besondere Erwähnung verdienen nur die feinen Bemerkungen, welche der Autor über die Verwendung der Farben im Allgemeinen einstreut und durch Vergleichung der berühmtesten Koloristen unter einander erläutert. „Es ist durchaus nicht nöthig, viel zu koloriren, um ein großes koloristisches Meisterwerk zu liefern; Velazquez beispielsweise hat es verstanden, mit wenigen trüben Farben ein wundervolles Kolorit herzustellen". Rembrandt hat ebenfalls von den Farben den sparsamsten Gebrauch gemacht; er hat aber überdies seine Palette in einer Weise zusammengesetzt, wie vor ihm kein anderer Maler. Er zuerst hat von jener Art der Auffassung, die man als Helldunkel bezeichnet, in ausgedehntester Weise Gebrauch gemacht und in sofern der Malerei eine neue Ausdrucksform erschlossen. Unter allen malerischen Ausdrucksweisen ist das Helldunkel „am reichsten an Ellipsen, an nicht ausgedrückten, aber doch verstandenen Gedanken und an Ueberraschungen, somit auch mehr als jede andere Ausdrucksform zur Wiedergabe der intimsten Gedanken und Empfindungen geeignet". Könnte man annehmen, daß Rembrandt zur Zeit, als er die „Nachtwache" schuf, mit bewußtem Vorsatze und nicht vielmehr aus künstlerischem Instinkt die neue und von ihm immer mehr entwickelte Malweise angewendet habe, so würde man dieses Bild als „Manifest des Helldunkels" bezeichnen müssen. Er selbst aber tritt seit diesem Bilde aus den herkömmlichen Kategorien, welche man zur Unterscheidung der Maler und ihrer Malweise anwendet, heraus; mit der bloßen Einreihung unter die Koloristen geschieht ihm nicht Genüge. „Wäre es gestattet, den Meister, der das Licht ganz außerhalb der üblichen Regeln anwendet, demselben eine außerordentliche Bedeutung verleiht und ihm große Opfer bringt, mit einem eigenen Worte zu bezeichnen, so sollte man ihm den zwar barbarischen, aber doch zutreffenden Beinamen des Luminaristen geben".

Rembrandt wäre in der That unerklärlich, wenn „man in ihm nicht zwei verschiedene Naturen wahrnehmen könnte, welche von nahezu gleicher Stärke und jede für sich von unvergleichlicher Tragkraft waren und in der Regel von einander getrennt mit dem größten Erfolge wirkten, obgleich sie in einzelnen Fällen sich vereinigten und versöhnten". Neben dem Mystiker des Lichtes steht der äußere Mensch, der eigentliche Maler. Und dieser letztere ist ein „klarer Geist mit strenger Logik und strenger Hand, ganz entgegengesetzt dem romantischen Genius Rembrandt, welcher sich die Bewunderung der Welt errungen". Wenn der Maler in ihm überwiegt, so weiß er mit klaren, einfachen und wolkenlosen Farben seinen Gegenstand auf das schärfste zu charakterisiren und ihn in seiner natürlichen Physiognomie auf das getreueste wiederzugeben; dann ist „dieser Thaumaturg im Stande, uns die äußere Welt, so wie sie ist, in einem treuen und doch nur ihm eigenen Abbilde vorzuzaubern" Die Werke dieser Art sind aber selten und niemals unter den Bildern zu finden, deren Gegenstand der Künstler sich ersonnen, sondern nur dann, wenn er sich aus irgend einem Grunde blos mit dem dargestellten Objekte beschäftigte und ihm unterordnete. Das ist zunächst bei einigen Porträts allerersten Ranges der Fall, unter welchen das des Bürgermeisters Six obenan steht, das Rembrandt in jenem Unglücksjahre 1656 malte, in welchem er, gealtert und materiell zu Grunde gerichtet, sich an die Rozengracht flüchtete und nur einen Schatz rettete: seinen Genius. Von diesem Bildnisse sagt Fromentin mit Recht, daß es den gefährlichsten Vergleichen trotze, und daß kein anderer Maler im Stande gewesen wäre, ein Porträt gleich diesem zu schaffen. Nachdem er die Vorzüge des besprochenen Porträts und mehrerer anderer eingehend hervorgehoben, kann Fromentin die Frage nicht unterlassen, ob Rembrandt nicht besser daran gethan hätte, Zeit seines Lebens Porträts wie das des Doktor Tulp (in der „Anatomie"), des Kapitän Cock (in der „Nachtwache"), des Bürgermeisters Six oder des Martin Daey (in der Sammlung van Loon) zu schaffen, als sich eigene Sujets zu erfinden und sie in einer sonderbaren, zwar ausdrucksvollen, aber doch inkorrekten Sprache zu schildern, die Niemand außer ihm sprechen konnte, ohne in Barbarismen zu verfallen". Da ist der Punkt, wo sich in Fromentin, seiner „Romantik" zum Trotz, der angeborene französische Positivismus stärker zeigt, als

das auf dem Wege der Bildung und Kunstübung erworbene Anempfinden der wahren Poesie; naturam expellas . . . . . .

Die berühmte Porträtgruppe der „Staalmeesters“, deren Entstehung bekanntlich in das Jahr 1661, also in eine Zeit fällt, wo Rembrandt den Gipfel der vollsten Reife beschritt, giebt dem Autor zu einer eingehenden Analyse der seit der „Nachtwache“ merklich geänderten Malweise des Meisters Anlaß. Diese Porträtgruppe stellt Fromentin selbstverständlich weit höher, als die aus den Jahren 1632 und 1642 stammenden; sie erscheint ihm als der Ausdruck des höchsten malerischen wie poetischen Vermögens des großen Lichtkünstlers. „In diesem Bilde haben alle Bestrebungen und Forschungen Rembrandt's zum Ziele geführt; alle Glieder seiner herrlichen Künstlerlaufbahn schließen sich hier zum Ganzen; die beiden Naturen, die sich in ihm stritten, reichen sich hier die Hand; er kommt nicht nur mit einem Meisterwerke, sondern auch mit der Herstellung des Friedens in seinem eigenen Ich zum Abschlusse“. Die „Nachtwache“ erscheint im Vergleich zu diesem Werke als ein Durchgangspunkt; sie deutet an, was man von dem Künstler zu erwarten hat, verräth aber nicht den Grad seiner Meisterschaft. Dennoch aber giebt sie schon einen völlig klaren Begriff von dem neuen, durch Rembrandt gefundenen Kunstprinzip und beweist zur Genüge, daß man, ohne Farbenanwendung, blos durch die Wirkung der Lichter auf die Schatten, einen erstaunlichen Farbenreiz zu erlangen im Stande ist. So ist durch die „Nachtwache“ klarer als je zuvor jenes koloristische Gesetz formulirt worden, welches, wie wir uns ausdrücken möchten, auf der Wirkung der relativen Lichtstärke in der Farbengebung eines Gemäldes beruht, und das in der modernen französischen Malerei unter der Bezeichnung der „valeurs“ bekanntlich eine so große Rolle spielt. Allein ein eigentliches Meisterwerk ist die „Nachtwache“, welcher Fromentin den landläufigen Ruhm durchaus wegkritisiren will, nach seiner Ansicht nicht, weil sie nicht „den formellen und vollständigen Ausdruck der Fähigkeiten des Meisters bildet“. Der Verlust dieses Bildes würde eine geringere Lücke hinterlassen, als der gar manches einzelnen Porträts von Rembrandt und seinen Ruhm in geringerem Maße schmälern; man würde den Meister sehr unvollständig kennen, wenn man von ihm nichts gesehen hätte, als die „Nachtwache“. Mit diesem berühmten Bilde verhält es sich, nach der Ansicht des Autors, wie mit der Tizian'schen „Assunta“ oder mit der gepriesenen „Entführung der Europa“ von Veronese, die keineswegs zu den besten Bildern dieser Meister gehören. So ist die „Nachtwache“ nicht das einzige „Mißverständniß der Kunstgeschichte“.

In sehr anziehender Weise schildert Fromentin schließlich den Gegensatz in den äußeren Lebensumständen des flandrischen und holländischen Malerkönigs. Während Rubens seit seiner Jugend auf den Höhen des Lebens stand, gehörte Rembrandt kaum dem „Tiers-Etat“ an, und die Kraft seines künstlerischen Genius hat nicht ausgereicht, um seine soziale Unbedeutendheit zu überwinden. Der flandrische Meister war, von seiner Kunst ganz abgesehen, durch Reisen, Welterfahrung, Geschmack, Bildung und Lebensweise den Besten seiner Zeit ebenbürtig; der holländische dagegen hatte nicht einmal die landläufige Bildungsreise nach Italien gemacht, besaß höchst bizarre, theilweise gemeine Lebensgewohnheiten, Sitten und Neigungen und die „seltsame, an die Kabalisten gemahnende Erscheinung dieses unermüdlichen Arbeiters, vereint mit der ihm seit jeher zugeschriebenen Geldgier, läßt Rembrandt beinahe im Lichte eines Alchymisten erscheinen“. Höchst charakteristisch ist auch die Verschiedenheit in der Art beider Meister, sich zu porträtiren. Rubens stellt sich immer in edler, ritterlicher Weise dar und liebt es, seine Stellung und Lebensweise in seiner Erscheinung*) zum Ausdruck zu bringen; Rembrandt dagegen macht seinen Kopf zum Gegenstand verschiedener Experimente und wiederholt dessen Abbild unzählige Male, um es mit immer neuen Lichtern und Nuancen zu versuchen. Nebenbei liebt er es, sich mit Stücken aus seiner Kostümsammlung seltsam herauszustaffiren; er setzt sich bald einen Turban, bald ein Sammetbarett, bald einen Filzhut auf und legt bald ein Wamms, bald einen Mantel oder gar einen Küraß an. Fast könnte man glauben, daß „ein Stück persönlicher Eitelkeit hinter diesen Experimenten des Künstlers mit seiner Person stecke, da er im vorgerückten Lebensalter auf dieselben verzichtet und sich in einfacher, wahrheitsgetreuer Kleidung darstellt“. Was Fromentin sonst über die Persönlichkeit Rembrandt's bemerkt, beruht zumeist auf der trefflichen Arbeit von Vosmaer, die er übrigens auch als seine Quelle bezeichnet.

Ein Ausflug nach Gent und Brügge giebt dem Autor Anlaß zu einem kurzen, aber an hübschen Aperçus reichen Excurse über die Brüder van Eyck und Memling, mit welchem das Buch schließt. Wir legen es ungern aus der Hand, weil es auf dem kunstgeschichtlichen Gebiete eine Spezialität ist, welcher in Zukunft öfters zu begegnen man kaum hoffen darf, da es wenige Forscher giebt, welche eine so vollkommene Beherrschung des Technischen in der Kunst mit der Gabe vereinigen, sich aus dem Detail der Kunstwerke und ihrer Produktionsmittel zu einer selbständigen, immer geistreichen und selbst durch ihre Irrthümer anregenden Auffassung zu erheben.

Oskar Berggruen.

---

*) Bildnisse wie das in der Münchener Pinakothek (Nr. 286), auf welchem Rubens als Schäfer seine junge Frau umarmt, bestätigen als Ausnahmen die Regel.

Kunstliteratur.

Die Bauhütte. Eine Sammlung architektonischer Details, herausgegeben von H. Herdtle, Arch., Prof. am k. k. österreichischen Museum in Wien. Verlag von W. Spemann in Stuttgart. I. Heft. 1877. 4⁰.

„Um einem dringenden Bedürfniß abzuhelfen", erscheint soeben, von Prof. Herdtle herausgegeben, unter dem angegebenen Titel eine Sammlung von Theilen ausgeführter neuer Bauwerke. — Der leider zu früh verstorbene V. Teirich hat uns mit den besten Schöpfungen des Cinquecento im Gebiete der Dekoration und Ornamentik, die zum großen Theil weder aufgenommen noch veröffentlicht waren, bekannt gemacht und damit einen ganz entschieden günstigen Einfluß auf unsere künstlerischen Bestrebungen ausgeübt. Sein Nachfolger meint besser daran zu thun, wenn er nur unter den Werken unserer modernen Koryphäen eine Auswahl trifft und diese in hübsch ausgeführten Autographien in Quartformat veröffentlicht. Wir müssen gestehen, diese Publikation hat uns in mehrfacher Hinsicht befremdet. Man ist gewöhnt, daß Alles, was vom österreichischen Museum ausgeht, entweder in kunstwissenschaftlicher oder künstlerischer Beziehung neues, interessantes, die Kunst förderndes Material bietet, und dies immer in vorzüglicher Form und Ausstattung. Allerdings hat das vorliegende Werk nicht die spezielle Unterstützung des Museums zu genießen, aber man sollte meinen — und so war es bisher Usus, — daß die an dieser Schule wirkenden Kräfte auch in ihren Privatschöpfungen den Zwecken der Anstalt fördernd und ehrend entgegenkommen. Bei oben angeführter Novität kann dies der Tendenz wie dem Inhalt nach kaum gesagt werden. Schon der vor einigen Wochen erschienene Prospekt mit seinem höchst geschmack- und stillosen Titelblatt erregte in hohem Grade unser Erstaunen — für den ersten Blick glaubte man die zahlreichen architektonischen Hilfswerke der Lehrer mitteldeutscher Gewerbeschulen um eine vermehrt zu sehen — und dieser Prospekt belehrte uns zugleich über den Inhalt der „Bauhütte" titulirten Sammlung. Unter alphabetisch geordneten Schlagworten sollen Darstellungen von „Anker(?), Akroterie, Arkade, Attika, Balustrade, Bank, Balkon u. s. f. bis Wasserspeier und Zwickelfüllung — gegeben werden, wonach der Titel richtiger mit „Illustrirtes Lexikon für Architekten und solche, die es werden wollen", gewählt gewesen wäre. Die Wahl jenes Namens ist auch in anderer Beziehung auffallend. Unter „Bauhütte" versteht man im Allgemeinen eine Vereinigung von Männern des Baufaches, welche, um einen allgemeinen oder speziellen künstlerischen Zweck, der sie alle in gleicher Weise bewegt, zu fördern, sich gleichsam unter einer Hütte zusammengethan haben zu einer enggeschlossenen Gemeinschaft. Will uns etwa der Herr Herausgeber glauben machen, daß die Architekten, deren Werke er anführt, sein Blatt für die Veröffentlichung und Verbreitung ihrer künstlerischen Ideen gewählt haben? Und weiß Herr Professor Herdtle nicht, daß seit 14 Jahren an den beiden Wiener Bauschulen eine solche, ihren Namen „Bauhütte" mit Recht führende Vereinigung besteht, welche sich zur Aufgabe macht, alte und neue Werke aufzunehmen und zunächst unter sich, aber auch für die große Oeffentlichkeit der Architektenwelt zu vervielfältigen? Daß dieser Verein, der manch' kostbare Aufnahme unter seinen Publikationen hat, von den Professoren der technischen Hochschule und der Akademie unterstützt und gefördert und vom Staate subventionirt wird? Und trotzdem verschmäht er es nicht, durch die Wahl desselben Titels deren Bestrebungen in ostentativer Weise Konkurrenz machen zu wollen?

Gehen wir näher auf den Inhalt dieser „Bauhütte" ein, so dürfen wir vor Allem nicht verschweigen, daß wir die Veröffentlichung moderner Details im Prinzip nie empfehlen können. Wenn Grundrisse und ganze Façaden unserer Wohngebäude, Zinshäuser und Paläste im Buchhandel erscheinen, so ist das für jeden Fachmann von großem Interesse, weil gerade in diesem Gebiet unsere spezifisch modernen Aufgaben liegen, welche frühere Zeiten nicht gekannt haben, und bei deren Lösung unsere Architektur ganz selbständig und originell auftreten muß. Anders aber ist es mit dem Detail, sowohl demjenigen der einzelnen struktiven und dekorativen Gliederungen, als auch ganzer verbundener Motive, wie Thüreinfassungen, Fenster, Portale u. s. f., welche im Allgemeinen noch heute dieselben Aufgaben bilden, wie sie zu allen Zeiten vorgelegen haben und gelöst worden sind. — Wenn auch unsere modernen Künstler, wo sie in ihren Werken die alten Motive nicht direkt benutzen, dieselben in eigenartiger Weise, ihren Ansichten und Zwecken entsprechend, umgebildet haben und Manches darunter mit Recht neben die besten Schöpfungen jener verflossenen Kunstepochen gestellt und als Vorbild veröffentlicht werden könnte, so scheint es uns doch, daß das Studium der baulichen Einzelheiten immer noch fruchtbarer an der Quelle selbst getrieben wird, als an den Nachbildungen derselben. Wo würde unsere Architektur hingerathen, wenn sie ihren Halt und ihre Stütze — vorläufig wenigstens — nicht immer wieder in jenen goldenen Zeiten der Antike und des Mittelalters fände, in jenen Zeiten, wo die vollendetste künstlerische Auffassung des Zwecklichen, der feinste Geschmack und die vollkommenste Kenntniß der Technik mit dem bewunderungswürdigsten Maßhalten sich vereinigten um gerade im Detail und in der Kleinkunst Gebilde zu schaffen, die bisher mit Recht als mustergiltig für alle Zeiten

bewundert worden sind. Wo würden wir hinkommen, wenn solche Nachbildungen in ihrer modernen Form jene klassischen Vorbilder verdrängen würden. Wir glaubten, daß es gerade die Pflicht eines Lehrers der Kunst sei, immer und immer wieder auf jene, noch lange nicht erschöpften, Quellen hinzuweisen.

Ferner muß die Veröffentlichung von einzelnen Partien eines Baues, welche doch zum Ganzen gehören und getrennt davon ein ganz anderes Gepräge erhalten, zum Theil gar nicht verstanden oder gewürdigt werden können, entschieden getadelt werden. Gerade in solchen Motiven strebt unsere Zeit nach viel größerer Originalität und Individualität als die frühere, so daß man für jeden gegebenen neuen Fall etwas Neues zu leisten versucht, was eben nur für diesen Fall und sonst nirgends mehr paßt und zur Anwendung kommen kann. Darum müssen auch die Bedingungen, aus welchen ein solches Motiv hervorgegangen, d. h. eben das Ganze dargestellt werden. Beispiele hiervon sind sämmtliche in der ersten Lieferung der „Bauhütte“ enthaltenen Portale. Diese hängen auf das innigste mit Stockwerkshöhe, Axenweite und architektonischer Gliederung des Ganzen zusammen und sind nirgends anzuwenden, wo nicht alle diese Bedingungen wieder zusammentreffen. Auch in dieser Beziehung sind Publikationen von Details aus den klassischen Zeiten darum dankbarer und von mehr Erfolg gekrönt, weil erstens jene Bauten fast jeder Architekt ohnehin im Ganzen aus zahlreichen Abbildungen oder eigener Anschauung kennt, dann aber auch, weil die alten maßvollen Motive immer viel abstrakter, allgemeiner, von höherem Standpunkt aus komponirt sind und daher ihre unmittelbare oder wenig modifizirte Anwendung leicht gestatten.

Endlich sind die Darstellungen, wenn auch flott gezeichnet, doch nicht so genau gegeben, daß sie für denjenigen, welcher wirklich aus ihnen Nutzen ziehen könnte, genügend wären; und derjenige, für den sie genügen — wird sie nicht brauchen. Das Werk wird unzweifelhaft einiges Interesse haben durch die vergleichende Zusammenstellung der neuesten Lösungen unserer baulichen Motive; es wird vielleicht selbst den Zweck erfüllen, „dem Architekturstudirenden sowohl als dem ausführenden Fachmann eine Summe von Material an die Hand zu liefern, das demselben beim eigenen Schaffen zur Uebersicht und Anregung dienen soll“ — keine Frage; aber ob es mithilft an dem großen Werke der Förderung, der Verbesserung, der Hebung unserer künstlerischen Thätigkeit, des künstlerischen Gefühls unserer Zeit — wie man dies von einem Herausgeber in solcher Berufsstellung erwarten dürfte — das ist eine andere Frage, welche zur eigenen Zufriedenheit zu lösen der Herr Professor wohl selbst nicht im Stande ist. — Wir können das Werk nach seiner ganzen Ausstattung, seinem Titel und seinem Inhalte nach für nichts Anderes erkennen, als eine unglückliche Buchhändlerspekulation.

H. A.

Nekrolog.

Anton Ritter von Perger †. Wenn wir Künstlerbiographien, besonders aus neuerer Zeit durchlesen, finden wir häufig, daß der betreffende Meister ursprüng- für einen ganz anderen Beruf bestimmt war, ja einen solchen manchesmal schon praktisch übte, bevor sich in einer mehr oder minder vorgerückten Lebensperiode die Liebe und besondere Begabung für die Kunst siegreich Bahn brach, während in bei weitem seltenern Fällen der junge Weltbürger schon von Kindheit an der künstlerischen Laufbahn geweiht und für dieselbe erzogen wurde. In die letztere Kategorie gehört jedoch Anton, Ritter von Perger, welcher als der Sohn des k. k. Hofmalers und Custos an der Belvedere-Galerie, Sigmund R. v. Perger, am 20. December 1809 zu Wien geboren ward, schon frühzeitig von seinem Vater Unterricht im Zeichnen und Malen erhielt und auch bereits in seinen Knabenjahren ein viel versprechendes Talent offenbarte. In seinem sechzehnten Jahre hatte er es so weit gebracht, daß er seinen Vater in dessen künstlerischer Thätigkeit, die derselbe dem damals erscheinenden Haas'schen Werke über die kaiserliche Galerie im Belvedere widmete, wirksam unterstützen konnte. Diese Arbeit verschaffte dem angehenden Künstler zu seiner großen Befriedigung die Mittel, um seine erste Reise unternehmen zu können, deren Ziel die schöne grüne Steiermark war. Weiterhin setzte er nun seine Studien auf künstlerischem und wissenschaftlichem Gebiete unter der Leitung seines Vaters und als Schüler der Akademie auf das Eifrigste fort und zwar mit dem besten Erfolge, so daß er bald als selbständiger Künstler auftreten konnte und für seine Bilder Beifall und auch Käufer fand. Die günstigen pekuniären Erfolge ermöglichten es ihm frühzeitig, nach Italien zu pilgern, wohin ihn schon seit geraumer Zeit eine unwiderstehliche Sehnsucht zog. Er trat die Reise im Jahre 1830 an und kehrte 1833 zurück, nicht ohne die fruchtbringendsten Eindrücke von dem klassischen Boden in die Heimat mitzubringen.

Nachdem eine von Perger im Jahre 1839 geschlossene Ehe schon nach zwei Jahren durch den Tod der Gattin getrennt worden war, heirathete er im Jahre 1843 Ludovika Ziegler, mit welcher er bis zu seinem Lebensende in innigster Liebe vereint blieb und im Genusse des glücklichsten Familienlebens seine Tage verbrachte. Wie sehr übrigens Perger auch als Künstler begabt war und wie günstig die Constellation sich zeigte, um ihn auf der Künstlerlaufbahn zu fördern, so gedieh doch seine künstlerische Entwickelung nicht zur vollen Reife; es trat vielmehr allmählich der Maler in den Hintergrund, um dem Manne der Wissenschaft Platz zu machen. Vorzüglich betrieb er anatomische Studien, deren Früchte er in dem Werke „Deskriptive Anatomie“ verwerthete, welches er im Jahre 1844 in der Absicht verfaßte, sich damit um die Professur der Anatomie an der k. k. Akademie zu bewerben. Dieser Absicht entsprach der Erfolg, indem ihm im Januar 1845 das erstrebte Amt übertragen wurde. Dann versuchte sich Perger auch auf dem belletristischen Felde. So erschien beispiels-

weise ein größeres episches Gedicht: „Die Spinnerin am Kreuz" (1850) im Verlage des „Oesterreichischen Lloyd", welcher damals auch die Pflege schöngeistiger Literatur in den Bereich seiner Wirksamkeit aufgenommen hatte. Bald nachher edirte die genannte Gesellschaft das Werk: „Die Kunstschätze Wiens", zu welchem Anton von Perger den beschreibenden Text lieferte.

Im Jahre 1853 wurde Perger zum Skriptor der k. k. Hofbibliothek ernannt, und fortan bildeten literarische Arbeiten seine Hauptbeschäftigung. Es erschienen von ihm in verschiedenen Zeitschriften zahlreiche Aufsätze und Vorträge über wissenschaftliche Gegenstände; er fungirte auch eine Reihe von Jahren als Redakteur der Mittheilungen der k. k. Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale. Im Jahre 1862 erschienen seine „Deutschen Pflanzensagen", ein mit großem Beifalle aufgenommenes Werk. So verfloß die Zeit in anregender, fruchtbringender Thätigkeit, und Perger mochte sich während der letzteren Jahre wohl nur mehr wenig mit der Ausübung der bildenden Kunst beschäftigt haben, bis er mit derselben auf einem anderen Felde wieder in innigere Berührung kam. Er wurde nämlich 1872 zum Kustos und Direktor der Kupferstichsammlung der k. k. Hofbibliothek ernannt und kam als solcher in die erwünschte Lage, sein vielseitiges Wissen zu verwerthen, die vorhandenen Schätze neu zu ordnen und zu sichten und sie dem kunstliebenden Publikum zugänglich zu machen. Er stellte zuerst die Werke österreichischer Künstler zusammen und hatte nach verhältnißmäßig kurzer Zeit die Genugthuung, eine stattliche Reihe von Bänden aufgestellt zu haben und die Anerkennung, welche ihm für diese Leistung im In- und Auslande ausgesprochen wurde, zu ernten. Leider wurde er dieser erfolgreichen Thätigkeit schon im vierten Jahre seiner neuen Wirksamkeit entrissen. Anton Ritter von Perger starb, tief betrauert von seiner Gattin, seinen Kindern und Enkeln, am 14. April 1876; seine zahlreichen Freunde werden dem ebenso reich gebildeten wie liebenswürdigen Manne das ehrendste Andenken bewahren.

L. H..

Kunstunterricht und Kunstpflege.

R. **Staatliche Unterstützung der Kunst in Bayern.** Die Bereitwilligkeit, mit welcher der bayerische Landtag vor zwei Jahren eine Etatsposition zur Unterstützung der Kunst votirte, fängt bereits an, schöne Früchte zu tragen. Ich war kürzlich in der Lage, berichten zu können, daß der mit der Ausführung zweier Wandgemälde im Rathhause der Stadt Landsberg betraute Maler Sagst'aetter den Karton des einen vollendet hat, und jetzt hat, wie man hört, Se. Maj. der König aus denselben Staatsmitteln zur Förderung und Pflege der Kunst 1) 4800 Mark als letzten Betrag zur Ausschmückung der kathol. Kirche in Grabenstatt am Chiemsee mit Wandgemälden, 2) 10,000 Mark für Herstellung eines Denkmales aus Marmor zur Erinnerung an die Vereinigung der Lutheraner und Reformirten der Pfalz in der St. Martinskirche zu Kaiserslautern, 3) 6800 Mark für Herstellung zweier Marmorbüsten Feuerbach's und Holzschuher's im Treppenhause des Justizgebäudes zu Nürnberg, 4) 20,000 Mark für Herstellung eines monumentalen Brunnens auf dem Theaterplatze in Regensburg, 5) 4520 Mark für die Herstellung von Glasgemälden in der katholischen Kirche zu Scheßlitz, 6) 3000 Mark für Herstellung eines kunstgerechten Brunnens in der Marktgemeinde Wendelstein, genehmigt. Ferner bewilligte der König die nöthigen Mittel zur Erwerbung eines Gemäldes von Defregger für die Staatsgemäldesammlung, zum Ankauf von Zeichnungen und Skizzen des Schlachtenmalers Eugen Adam aus dem Kriege von 1870/71 und zur Ausschmückung des Rathhaussaales zu Landshut mit Wandgemälden.

Kunstvereine.

Im Münchener Kunstverein waren während des 1. Sem. 1877 3600 Nummern ausgestellt, wobei jedoch zu bemerken ist, daß sich hierunter 2000 Photographien nach höchst interessanten Kunstgegenständen aus Sammlungen in Spanien und Portugal sowie Naturaufnahmen von dort befanden. Angekauft wurden aus Vereinsmitteln zum Zwecke der Verloosung für 49,000 Mark; diese Summe vertheilt sich auf 68 Oelgemälde, 5 Aquarelle, 1 Porzellangemälde, 4 Zeichnungen und 3 plastische Arbeiten, in Summa 81 Kunstwerke. Ein ähnlicher Betrag zu gleichem Zwecke wird auch im 2. Sem. verwendet werden. Ferner wurde mit dem Kupferstecher Hrn. F. Deininger ein Vertrag auf Lieferung eines Stiches nach dem letzten Bilde des verstorbenen Professors von Ramberg: „Nach Tisch" als Prämienblatt für 1879 abgeschlossen, und ebenso mit Hrn. J. Bankel, welcher für das Jahr 1880 einen Stich nach dem in der alten Pinakothek befindlichen Gemälde von P. P. Rubens: „Kastor und Pollux entführen Phöbe und Elaira", als Vereinsblatt zu liefern sich verpflichtet hat. Letzteres Blatt dürfte bei dem bedeutenden Rufe des Künstlers und dem anziehenden Sujet wohl mit zu den hervorragendsten Prämienblättern, welche von einem Kunstverein gegeben wurden, gehören.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. Stuttgart. Die permanente Kunstausstellung von Herdtle & Peters brachte jüngst ein großes Bild von Mali, „Abend im Dorf", mit prächtig gemaltem Vieh, das zum Stalle getrieben wird. Bemerkenswerth war auch eine große Harzlandschaft von C. Ludwig von seltener Frische der Auffassung, ferner ein virtuos gemaltes Blumenstück von Anna Peters. Zwei Pferdeköpfe von Speyer, einem Schüler der hiesigen Kunstschule, lassen auf ein hoffnungsvolles Talent schließen. „Das Begräbniß Schneewittchen's" von Burmeister erschien besonders gelungen im Ausdruck des Schmerzes der Zwerge, welche die Todte tragen. Sodann verdienen Erwähnung zwei Motive aus dem englischen Garten in München, „Sonst und Jetzt", von Hennings, Sondermann's „Der erste Schnee", ein kleines Genrebild von liebenswürdiger Anmuth, Beinke's „Böse Brennnessel", bei welchem Bilde das Bemühen, eine recht sonnige Wirkung wiederzugeben, nicht ganz gelungen war, da die Farbe bei aller Helligkeit doch nicht den Charakter des Sonnenscheins zur Anschauung brachte, und eine überaus sorgfältige Arbeit von Dürk in München, ein italienischer Frauenkopf. Von plastischen Werken fesselte besonders ein Medaillonporträt des Schauspielers Friedrich Haase von R. Dietelbach das allgemeine Interesse. Der strebsame Künstler hat das Relief während eines Gastspiels des gefeierten Mimen am hiesigen Hoftheater nach dem Leben modellirt. Aeußerst reichhaltig und werthvoll war die ausgestellte Sammlung von Zeichnungen und Aquarellen. Choulant in Dresden, von dem wir jüngst ein schönes Oelbild, „Seufzerbrücke in Venedig", hier sahen, hatte vier Motive aus Italien von virtuoser Behandlung eingesandt. Auch die landschaftlichen und architektonischen Reisestudien aus Italien der beiden Architekten Eisenlohr und Weigle verdienten uneingeschränktes Lob, nicht minder sechs Kohlenzeichnungen von Specht, welche Thiere und Landschaft mit großer Meisterschaft zur Darstellung brachten.

Eine kunstgewerbliche Weihnachtsmesse ist in Berlin in Vorbereitung. Die Angelegenheit war auf Anregung des Geh.-R. Reuleaux von einem mit dem Gewerbemuseum in Verbindung stehenden größeren Komité in die Hand genommen worden. Bei der Umschau nach einem geeigneten Lokale hatte letzteres von Seiten des Architektenvereins ein so unerwartetes Entgegenkommen gefunden, daß in einer, am 16. Juli gehaltenen Sitzung auf Antrag des Geh.-Rath Lüders der Beschluß gefaßt werden konnte, dem Architektenverein eine Verschmelzung des genannten Komité's mit dem Vorstand der Bauausstellung zum Zwecke einer im Monat December in allen Räumen des Architektenhauses zu haltenden kunstgewerblichen Weinachtsmesse anzubieten. Es ist

kaum zu bezweifeln, daß der Vorstand der Bauausstellung dies erfreuliche Anerbieten annehmen wird, und daß so aus dem Zusammenwirken aller Kräfte dem Unternehmen eine Ausführung hervorgeht, welche dazu angethan ist, der Kunstindustrie wirksame Förderung neben materiellem Vortheil zu bieten.

R. **Münchener Kunstverein.** Die Münchener Kunst verfolgt seit Jahren schon Bahnen, in Folge derer wir historische Kompositionen nur noch an den Schaufenstern der Kunsthandlungen zu Gesicht bekommen. Einer solchen, der durch ihr ernstes Streben um die Bildung des Geschmackes wohlverdienten Manz'schen Hofbuchhandlung, hatten wir auch kürzlich die Ausstellung einer Anzahl guter Photographien nach Alfred Rethel zu verdanken. Daran reihte sich eine „Nymphe" von R. Bendemann, die durch den anmuthigen Fluß der Linien, schöne klare Färbung und liebevolle Durchbildung anzog. — Prof. Alex. Wagner folgt den Spuren Gerôme's und Alma Tadema's. Ob er daran gut thut, nachdem die sog. neugriechische Schule ihren Kulminationspunkt seit Jahren hinter sich hat, könnte füglich angezweifelt werden. Jedenfalls besitzt Wagner ein schätzenswerthes archäologisches Wissen und ein Talent für effektvolle Komposition und brillante Farbengebung. Damit hält aber leider seine Zeichnung weitaus nicht gleichen Schritt. So auch in des genannten Künstlers neuestem Bilde, „Ein antikes Stiergefecht", in welchem sich ebenso zahlreiche als auffällige Zeichnungsverstöße finden. Am gelungensten ist jene Partie der Komposition, welche die Galerie mit den Damen des kaiserlichen Hofes zeigt. Nicht weniger Zeichnungsfehler trägt Faber du Faur's „Angriff der Chasseurs d'Afrique bei Sedan" zur Schau. Dazu kommt noch eine Pinselführung, die flott sein soll, in der That aber roh und unsauber ist. Wie anders wirken dagegen des wackeren Heinrich Lang geistvolle Studien und Skizzen aus dem großen Kriege von 1870—71, welche mit überraschender Lebenswahrheit echt künstlerische Auffassung und strengste Zeichnung verbinden. Ich hatte Gelegenheit, eine stattliche Reihe von Briefen einzusehen, in denen hohe bayerische Offiziere dem Künstler ihre volle Anerkennung dafür aussprechen, und es wäre nur zu wünschen, daß sich die Staatsregierung die Gelegenheit des Ankaufs dieser trefflichen Arbeiten nicht entgehen ließe. Chelminski erfreute durch einen figurenreichen, scharf charakterisirten „Aufbruch zur Jagd" im 18. Jahrhundert, in welchem er sich als eminenter Zeichner bewährte. Dürfte ein Wunsch auszusprechen sein, so beträfe er größere Harmonie des Kolorits, das durch weitgehende Anwendung von Weiß und Hellgelb etwas unruhig wirkt, eine Thatsache, der wir bei diesem Künstler schon öfter begegneten. Benczur hat seine „Almosenspenderin" aus dem 15. Jahrhundert meisterhaft durchgebildet. Schade, daß zwei auffällige Zeichnungsverstöße (Verkürzungen) die sonst überaus günstige Wirkung beeinträchtigen. Louis Braun brachte einen heiter wirkenden „St. Leonhards-Ritt in Fischhausen am Schliersee", eine Uebung, die aus der Zeit des Wuotans-Dienstes auf uns gekommen. Christian Mali stellte drei anmuthige Idyllen aus, von denen zwei Eigenthum des Prinzen Luitpold sind, und Ernst Zimmermann (ältester Sohn Reinh. Seb. Zimmermann's) schilderte in charakteristischer Weise das Familienleben in einer „Fischerhütte". Zu den zahlreichen Landschaften bildet eine große Komposition des Prof. Werner Schuch „Auf Tod und Leben" den Uebergang. Ein Reiter von zwei anderen verfolgt jagt über die Ebene. Ein einfaches Motiv, aber von packender Wirkung in Conception und Ausdruck. Zwei weitere Arbeiten desselben Künstlers: eine Stimmungs-„Haidelandschaft" und eine Landschaft mit hinter einer mächtigen Eiche lauernden Soldaten zeigen uns, daß der Schwerpunkt der Schaffenskraft des Künstlers eigentlich in der Landschaft liegt. Es ist etwas von dem tiefen Ernste Lessing's in diesen prächtigen Bildern mit den mächtigen Baumgruppen, weiten Fernsichten und den tief bedeutsamen Lüften. Einige Verwandtschaft damit zeigt Willroider's „Gewitterstimmung" mit dem tiefgesättigten prächtigen Kolorite. Daß Staebli es nicht liebt, breitgetretene Pfade zu gehen, ersehen wir aus seinem in den dunkelsten Tönen gestimmten „Frühling", einem Bilde von kräftiger Komposition und unleugbarer Poesie. Durch fein empfundene Licht- und Farbenskalen wie durch überraschende Naturwahrheit erfreute Lier's „Abend an der Isar". Daran reihten sich werthvolle Leistungen von Kotsch, Langko, Roeth und ein anmuthiges „Frühlingsbild" von Th. Her, sowie eine reich staffirte „Erntelandschaft" von A. Kappis.

Vermischte Nachrichten.

Die feierliche Enthüllung der Schnaase-Büste in Berlin hat am 29. Juli in Gegenwart einer ansehnlichen Festversammlung stattgefunden. Von Seiten der Staatsregierung war der Geh.-Oberregierungsrath Dr. Schöne erschienen, die Generalverwaltung der königl. Museen war durch den Grafen von Usedom, die benachbarte Nationalgalerie durch ihren Direktor Dr. Jordan und seinen Assistenten Dr. Dohme und das Gewerbemuseum durch Dr. Lessing vertreten. Die Künstlerwelt Berlins glänzte, wie leider gewöhnlich bei solchen Anlässen, durch ihre Abwesenheit. Wir bemerkten nur einige Architekten, u. a. den Oberhofbaurath Strack. Selbstverständlich fehlten die in Berlin wohnhaften Kunstgelehrten nicht, die in Schnaase ihren Meister verehren. Die Büste ist an der Wand der östlichen Säulenhalle des neuen Museums, gegenüber der Nationalgalerie, angebracht. Schnaase hat seinen Platz neben dem verdienten Berliner Kunstforscher Hirt und in der Nähe seines alten Freundes, des würdigen Franz Kugler, erhalten. Die Büste ist ein wohl gelungenes Werk des in Rom lebenden Bildhauers Josef Kopf, von dem u. a. die treffliche Kaiserbüste vor der Trinkhalle in Baden-Baden herrührt. Die feinen geistvollen Züge des Verewigten sind, wie seine anwesenden Freunde versicherten, auf das treueste wiedergegeben, und das bestätigt auch das schöne Bild Schnaase's in der Nationalgalerie von der Hand Marie Wichmann's. Eine leinene Hülle entzog vor der Hand noch die bekränzte Büste den Augen der Festgenossen. Vorerst nahm der Professor an der Kunstakademie Dr. Ed. Dobbert das Wort, um auf die Entstehungsgeschichte der Büste und auf die große Bereitwilligkeit hinzuweisen, mit der die Künstler, Kunstschriftsteller und Kunstfreunde Deutschlands in Jahresfrist die erforderliche Summe aufgebracht. Das zeuge am deutlichsten für die Liebe und Verehrung, die der todte Meister in den Kreisen seiner Jünger genossen. Auf ein Zeichen des Redners fiel die Hülle. Die Sonne hatte eben die drohenden Regenwolken durchbrochen und ihre Strahlen fielen leuchtend auf das edle Marmorbild. Ehrerbietig entblößten die Festgenossen ihr Haupt. Dann entwarf Professor Dobbert in kurzen Zügen ein Bild von der wissenschaftlichen Wirksamkeit und von der Persönlichkeit des Verewigten. Seine Worte zeugten in ihrer ergreifenden Wärme von dem großen Einfluß, den der berühmte Kunsthistoriker auf die jüngere Generation gehabt und vor allem von der Macht seines herzgewinnenden Wesens und von der Reinheit und dem Adel seines Charakters. Darauf übergab der Redner die Büste dem Schutze des Museums, dessen Hallen ihr eine gastliche Aufnahme gewährt. Graf Usedom ergriff sodann das Wort, um nochmals die Bereitwilligkeit der Kunstfreunde zu betonen. Die Museumsbehörde würde nicht gezögert haben, dem verdienten Manne ein würdiges Denkmal zu setzen; aber gerade dadurch, daß eine so allgemeine Betheiligung stattgefunden, gewönne das Ehrenzeichen an Werth. Auf Grund seiner persönlichen Bekanntschaft mit Schnaase könne er versichern, daß die größte Aehnlichkeit von dem Künstler erreicht sei. (Post.)

R. **Professor Christian Roth in München** hat kürzlich die für den Schloßgarten in Tegernsee bestimmte Kolossalbüste des verstorbenen Prinzen Karl von Bayern in Carrara-Marmor ausgeführt, und dieselbe erfreut sich allgemeinen Beifalls. Der Künstler hat sein Werk lediglich nach einer Photographie in Visitkartenformat herstellen können.

Zeitschriften.

L'Art. No. 134 u. 135.

Le commerce des objets d'art et les ventes publiques, von E. Bonnaffée. — Le salon de Paris 1877. Divers, von Ch. Tardieu (Mit Abbild.) — L'exposition retrospective de Lyon, von L. Clédat. (Mit Abbild.) — Histoire d'une manufacture de faïence, von A. Valabrègue. (Mit Abbild.) — Qui a signé David Teniers junior?, von A. Wauters. — Lettres florentines.

The Academy. No. 272. 273.
The late Mr. Henry Merritt, von B. Champneys. — Mr. Parker's lectures. — Japanese fans. — Art sales.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. Heft 2.
Zwei Krummstäbe aus dem Domschatze zu Görz, von K. Lind. (Mit Abbild.) — Die eisengetriebenen Tabernakelthüren von Seefeld in Tyrol, von Fr. Schneider (Mit 3 Tafeln). — Die Gemäldesammlung in der kais. Burg zu Prag, von A. Woltmann. — Schlosserarbeiten des XVII. u. XVIII. Jahrh. an grätzer Profanbauten, von H. Kabdebo. (Mit Abbild.)

Blätter für Kunstgewerbe. Heft 7.
Die Entwickelung des Farbensinnes. — Bucheinband aus Grolier's Bibliothek; venetianer Seidenstoff, um 1700. — Moderne Entwürfe: Tisch aus Schmiede-Eisen; Brüstungsgitter; Bronce-Krug; Damen-Schreibtisch.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XII. Jahrgang.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

16. August

Nr. 45.

Inserate
à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1877.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Donnerstag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Korrespondenz.

Dresden, Anfang August 1877.

c. c. In Dresden herrscht gegenwärtig noch immer ein ziemlich reges Bauleben. Der Privatbau ist zwar in Folge der allgemeinen Geldkrisis vollständig trocken gestellt worden; dem gegenüber läßt es aber die Regierung in anerkennenswerther Weise sich angelegen sein, alle öffentlichen Bauten lebhaft zu fördern. Zu diesen Bauten gehören die gewaltigen Kasernenanlagen, welche die bewaldeten Anhöhen hinter der Neustadt krönen, die Gerichtsgebäude, die, wie es wenigstens bis jetzt scheinen will, in charakteristischer Gestaltung einen großen Flächenraum an der Pillnitzerstraße einnehmen werden, ferner eine dritte Elbbrücke, eine Kirche am Ausgange der Pillnitzerstraße, welche der zwickauer Architekt Möckel im gothischen Stil für die Johannisgemeinde erbaut, und endlich das k. Hoftheater, ein Bau, der den Leserkreis Ihres Blattes am meisten interessiren dürfte. Letzterer ist gegenwärtig soweit gediehen, daß man noch im Laufe dieses Jahres der Eröffnung des Hauses entgegensieht. Was das Aeußere anbelangt, so will man finden, daß das hohe Bühnenhaus mit seinen geraden Linien, von der Augustusbrücke aus gesehen, etwas hart die malerisch bewegte Silhouette des Schloßplatzes durchschneidet, und man vermißt die Geschlossenheit und Linienschönheit des alten Theaters. Aber auch zugegeben, daß der Architekt dabei, auf Kosten des rein Schönen und der malerischen Wirkung, dem Charakteristischen und dem Zweckmäßigen eine zu große Concession gemacht hat, so verschwindet doch dieses Bedenken vor den übrigen großen Vorzügen des Baues. Jedenfalls wird man der Hauptfront, dem den Zuschauerraum enthaltenden Segmentbau mit der, von einer Quadriga gekrönten Exedra, eine bedeutende, ebenso kräftige wie schöne, durchaus würdige Wirkung nicht absprechen können. Als besonders gelungen ist die Ausschmückung des Innern zu bezeichnen; mit dem lebendigsten Sinn für Ornament und Farbe, in echt künstlerischer Weise ist hier die Aufgabe der Dekoration gelöst. Stimmunggebend, in sich steigernden Accorden, bereiten die Foyers und Treppenhäuser auf das Bild vor, welches uns im Innersten von der Bühne herab erwartet: auf das erhöhte Bild der Welt. Das untere Foyer hat eine eichenholzartige Boiserie mit feiner Goldverzierung, und nur eine leichte Malerei belebt die graziös gegliederten flachen Deckgewölbe. Die Treppenwände sind von polirtem Granit und noch in einem kühlen, anspruchslosen Gesammtton gehalten, aber mit jedem Schritte weiter werden die Farben wärmer, tiefer. Bunter Stuckmarmor dominirt in den oberen Vestibulen; hellgrüne Säulenschäfte auf dunkel gehaltenen Basen und mit weißen und vergoldeten korinthischen Capitellen tragen die stuckirten Deckengewölbe, die einen reichen, malerischen landschaftlichen und figürlichen Schmuck entfalten. Die Verhältnisse sind leicht, frei und stattlich, und wirkungsvolle perspectivische Durchblicke erhöhen den Eindruck der Wohlräumigkeit und Pracht. Zu einem licht heiteren, festfreudigen Ton gipfelt sich die Dekoration in dem oberen Foyer, dessen anmuthige Architektur mit jener der Vestibule durch ionische Säulen harmonisch vermittelt und verbunden ist. Im Prinzip folgt die Dekoration dem Arabeskenstil der Loggien, insbesondere wie derselbe durch Perin del Vaga in Genua weiter entwickelt ist. Die Künstler, welche die

figürlichen Darstellungen an den Plafonds und die Landschaften in den Lunetten schufen, ebenso die Dekorationsmaler, welche die Arabesken ausführten, sind in trefflicher Weise in die Intentionen des Architekten eingegangen; überall klingt der malerische Schmuck in wirkungsvollster Weise mit der Architektur zusammen.

Die Maler, welche sich an der sinnigen Ausschmückung des Innern betheiligten, sind Prof. Große, der in dem Deckengemälde des oberen Foyers das Leben des Dionysos, als des Urbildes eines dramatischen Helden, in fünf Feldern zur Darstellung brachte; ferner die Professoren Hofmann und Gonne, welche die Decken in den beiden an das Foyer angrenzenden Vestibulen malten, indem ersterer eine Apotheose verklärter Helden des Alterthums, letzterer eine solche von Helden der romantisch modernen Zeit gab. Ebenso sind die Landschaftsmaler Choulant, Gärtner, Mohn, Müller, Oehme, Preller, Rau und Thomas zu nennen, welche in den Lunetten der erwähnten Vestibule die Schauplätze epochemachender Dramen und Opern vorführen. J. Marshall endlich malte den Plafond des Zuschauerraums wie den Prosceniumfries. Dem Plafond, der in reicher ornamentaler Gliederung auf Goldgrund allegorische Gestalten, wie die Musen Griechenlands, Englands, Frankreichs und Deutschlands, ferner Dichterbildnisse und Embleme enthält, liegt eine Skizze des genialen Erbauers des Hauses, Gottfried Semper, zu Grunde; in dem Friese stellte Marshall die poetische Gerechtigkeit umgeben von den hervorragendsten und bekanntesten Charakteren des Dramas dar. Ueber die Wirkung des von F. Keller in Karlsruhe gemalten Vorhangs steht ein Urtheil noch aus, da letzterer noch nicht sichtbar ist.

Auch der Plastik wurde in dem Schmucke des Außenbaues eine schöne Aufgabe zu Theil. In einem wohlgeordneten, einheitlichen Gedankengange correspondiren die Sculpturen des Aeußeren mit den Malereien des Inneren, und in der kolossalen Gruppe des Dionysos und der Ariadne auf panthergezogenem Wagen, welche die den Haupteingang markirende Exedra krönt, findet das Ganze seinen künstlerischen Abschluß. Die Gruppe, von Schillings Meisterhand modellirt, ist in Bronze, die übrigen Bildwerke sind in Sandstein ausgeführt. An obige Hauptgruppe schließen sich, ebenfalls noch an der Exedra, die Statuen der Melpomene, Thalia, Polyhymnia und Terpsichore, von den Schilling'schen Schülern: R. Hölbe, G. Dielmann, H. Epler und R. Ockelmann. In den Nischen des Foyerbaues sodann haben die sitzenden Dichtergestalten, Sophokles und Euripides, Shakespeare und Molière, Schiller und Goethe wieder Platz gefunden, welche bereits den Rundbau des alten Theaters schmückten und vom Brande verschont geblieben sind. Acht Gruppen von je zwei Figuren endlich beleben auf den Balustraden der Unterfahrten die Seitenfronten, Darstellungen, welche in großen, allgemeinen Typen die Grundstoffe aller dramatischen Dichtung versinnbildlichen. Diese von den Bildhauern Kietz, Möller, Hultsch, Härtel, Dietze, Echtermeyer, Broßmann und Bäumer gefertigten Gruppen sind: Zeus-Prometheus, Antigone-Kreon, Jason-Medea, Satyr-Bacchantin, Macbeth-Norne, Faust-Mephisto, Don Juan-Steinerner Gast und Oberon-Titania. Die Arbeiten erscheinen im Allgemeinen recht gelungen; nur müßten sie in einem etwas größeren Maßstab ausgeführt sein. Zu bedauern bleibt auch, daß das mächtige vordere Giebelfeld keinen plastischen Schmuck erhalten hat. Im Innern des Hauses sind von Sculpturen zwei hübsche Figuren, Amor und Psyche, hervorzuheben, welche Hultsch für die Nischen des Prosceniums geliefert hat. Ebenso mag noch erwähnt sein, daß die ornamentalen Sculpturen meist von einem jüngeren Sohne des Meisters Semper herrühren. Ein älterer Sohn desselben, Manfred Semper, ein tüchtiger Architekt, ist bekanntlich mit der Bauführung betraut.

Was sonstige Erscheinungen unseres Kunstlebens betrifft, so sahen wir kürzlich eine ansprechende größere Landschaft, welche Fr. Preller jun. im Auftrage eines Leipziger Kunstfreundes in Wachsfarben ausgeführt hatte. Dieselbe zauberte in stilvoller Auffassung und naturwahrer Behandlung die Reize des Comer-Sees, des schönsten der italienischen Seen, dem Beschauer vor Augen. Ebenso war im Atelier des Oberstlieutenant v. Götz eine gute Arbeit dieses talentvollen Schlachtenmalers öffentlich ausgestellt. Das frisch und lebendig gemalte Bild führt das 2. preußische Garderegiment zu Fuß beim Sturm auf St. Privat vor und ist, dem Vernehmen nach, von einem Grafen Luckner in Berlin bestellt worden, zum Zwecke der Schenkung an das in demselben verherrlichte Regiment.

Ferner machte die Kunsthandlung von A. Ernst die hiesigen Kunstfreunde durch eine treffliche Arbeit mit E. v. Gebhardt bekannt, einem Maler, der bis jetzt nur dem Namen nach hier bekannt war. Zugleich war eine meisterlich gemalte Marine von Andreas Achenbach in dem Magazine des genannten Kunsthändlers ausgestellt, welch letzterer überhaupt in reger und dankenswerther Weise bemüht ist interessante Novitäten vorzuführen. Unter warmer Theilnahme des Publikums war auch im hiesigen Rathhause das künstlerisch ausgeführte Ehrenbürgerdiplom öffentlich ausgestellt, welches die Stadt Dresden Sr. Exc. dem Minister Frhrn. v. Friesen überreicht hat. Die geschmackvolle, schöne Ausführung der Urkunde ist das Werk der Herren Graff und Rade. Ersterer ist bekanntlich Director der hiesigen Kunstgewerbeschule, letzterer Lehrer an derselben. Frhr. v. Friesen hat seinen künstlerischen Neigungen folgend

den letzten Winter in Italien zugebracht und soll einige gute Aquisitionen für seine Sammlung gemacht haben. Ueber die von der Arnoldschen Kunsthandlung veranstaltete Ausstellung von Aquarellen und Zeichnungen wird noch berichtet werden. Gegenwärtig ist das künstlerische Interesse hauptsächlich der großen akademischen Kunstausstellung zugewendet. Dieselbe enthält bis jetzt gegen 350 Werke, darunter zahlreiche Arbeiten ausländischer, insbesondere belgischer Künstler, was ihr eine größere Anziehungskraft als sonst verleiht. Bekanntlich wirkt gegenwärtig einer der renommirtesten belgischen Historienmaler F. Pauwels an unserer Akademie; er lehrt als Professor in der oberen Klasse derselben und steht einem akademischen Atelier vor, in welchem bereits vierzehn Schüler arbeiten. Aber auch von einem Verluste der Akademie ist Act zu nehmen. Wie Ludwig Richter mit Ende vorigen Jahres in den Ruhestand getreten, so ist auch sein alter Freund, der als ausübender Künstler wie namentlich auch als Lehrer verdienstliche Prof. Peschel kürzlich aus dem akademischen Wirkungskreise geschieden. Zeugniß von der großen Verehrung, die Peschel in hiesigen Künstlerkreisen genießt, gab ein, gelegentlich seines Rücktrittes ihm zu Ehren veranstaltetes, zahlreich besuchtes Festmahl.

Auch unter dem neuen Vorstand der Generaldirection der königl. Sammlungen, Sr. Exc. dem Minister v. Gerber, erfreuen sich letztere einer warmen Fürsorge, wovon bereits einige bedeutende Erwerbungen Kunde geben. So hat Prof. Hettner in Rom im Februar dieses Jahres im Auftrage der Generaldirection einige sehr bemerkenswerthe Ankäufe für die Antikensammlung gemacht, Ankäufe, welche diese altberühmte Sammlung nach in ihr noch unvertretenen Richtungen hin erweitern. Zunächst ist ein Mosaikfußboden hervorzuheben von 36 Qu.-M. Umfang, der 1875 nicht weit von Civitavecchia aufgefunden worden ist und zwar in derselben alten Thermenanlage, aus welcher auch die Berliner Meleagerstatue stammt. Die Legung des Fußbodens hierselbst und die sich übrigens nur auf ornamentale Theile beschränkende Restauration ist durch Mosaikarbeiter aus Padua erfolgt. Nach Hettner ist die Darstellung eine Verherrlichung des Bacchus, als des Beschützers der Circus- und Theaterspiele, und dürfte aus der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts stammen. Das künstlerisch werthvolle Werk überragt an Umfang und Figurenreichthum alle in Deutschland befindlichen Mosaiken. Außerdem wurde eine Bronzensammlung von 118 Stück von einem römischen Kunsthändler erkauft, worunter eine Serapisstatuette und eine Venusstatuette von großer Schönheit sind. An Marmorwerken wurden ein Torso eines Apollino und ein Torso eines Dionysos, ein Athletenkopf und ein altrömischer Porträtkopf, sämmtlich Funde aus der Umgegend Roms, erworben. Auch die Abtheilung von Werken neuerer Künstler in der Gemäldegalerie ist in erfreulicher Weise bereichert worden. Zunächst durch eine große Calame'sche Landschaft von ernster, schöner Auffassung, welche den Meister trefflich repräsentirt; sodann durch ein Genrebild von Defregger, das, in der Behandlung wie in seinem lebensfrischen Ausdruck, ebenfalls zu den besten Leistungen dieses Künstlers gehört, und schließlich durch ein Gemälde von F. Pauwels, darstellend wie Philipp von Elsaß das von ihm begründete Hospital St. Marie in Ypern besucht.

Kunstliteratur.

Beiträge zu Raffael's Studium der Antike von Karl von Pulszky. Leipzig, Hartung & Sohn. 1877. 8. 50 Seiten.

Vorliegende Promotionsschrift, in welcher eine außerordentliche Fülle von Material verarbeitet ist, verdient vor allen Dingen das Lob strenger philologischer Methode. Das hier behandelte Thema ist in der letzten Zeit Gegenstand der heftigsten Debatten gewesen. Man wird nicht läugnen können, daß Pulszky's sorgfältige Untersuchungen in mehreren Punkten neue und sichere Resultate zu Tage gefördert haben. Im letzten (V.) Kapitel der Schrift ist das „Ergebniß der Untersuchung zusammengefaßt" und in einzelnen scharf zugespitzten Sätzen, darüber hinausgehend, ein allgemeineres kunsthistorisches Bekenntniß niedergelegt. Behauptungen wie folgende: „Die Typen der Götter (Raffael's) . . . verkörpern dieselben Ideen und Affekte, welche den Göttertypen der Alten zu Grunde liegen" (S. 49), können wir mit unsren Ueberzeugungen nicht in Einklang bringen, so sehr wir auch dem beistimmen, Raffael habe „die Summe der künstlerischen Arbeit des 15. Jahrhunderts verkörpert" (S. 50). Niemand kann den durchgreifenden Unterschied leugnen, welcher zwischen dem Einfluß der Antike auf Mantegna und Donatello (vergl. S. 31) einerseits, auf Raffaeliten wie Giulio Romano, auch Garofalo andererseits besteht. Wir wagen zu behaupten, daß dieser nicht nur ein gradueller ist (vergl. Crowe & Cavalcaselle, Gesch. der ital. Malerei III, 8; V, 427 ff.). Die kleinen Reliefs von der Hand des Donatello im Hofe des medicäischen Palastes, welche, wenn nicht Kopien, so doch Nachahmungen antik-römischer Cameenbilder vorstellen, werden noch niemand angesprochen haben; und warum? Weil der Geist Donatello's hier von der römischen Antike aufgezehrt wird. Sie sind in ihrer Art so wenig originell, wie die in überströmender Begeisterung für die römische Antike konzipirten Darstellungen des größten Raffaeliten, des Giulio Romano. Uns ist es über jeden Zweifel gewiß, daß die großen Quattrocentisten in ihren Werken eine

höhere künstlerische Begabung zu erkennen geben, als die Meister der Trajanssäule und aller römischen Sarkophage. Um wie viel mehr Raffael! Es klingt sehr naiv, wenn Vasari in Bilderbeschreibungen so unermüdlich den antiken (römischen) Stil der Panzer, Helme und Stiefel bewundert. Gewiß bietet sich hier ein weites Feld für kunstarchäologische Forschung, worauf Pulszky wenig eingeht. Als mich in Rom solche Untersuchungen beschäftigten, war es nur das Interesse der Feststellung der mit Vorliebe benutzten antik-römischen Vorbilder. Die Reliefs der Trajanssäule stehen hier ohne Frage in erster Linie. Pulszky beschäftigt sich besonders mit den Kompositionen. Schon bei den Quattrocentisten äußert sich die Begeisterung für die Antike darin, daß sie antike Stoffe behandeln. Pulszky's Aufzählung des hierher Gehörigen, S. 11 und 14, ist unvollständig. Pier di Cosimo, ein Bahnbrecher auf diesem Gebiet (vergl. Crowe & Cavalcaselle, Gesch. der ital. Malerei IV, 436 ff.), wird gar nicht erwähnt. Mantegna's Fresken in der Cappella San Jacopo e Cristoforo der Eremitani in Padua und die des Ghirlandajo im Chor von Santa Maria Novella in Florenz sind vorzüglich dazu geeignet, über das Verhältniß der Renaissancemaler zur Antike aufzuklären. Die dort dargestellte Architektur ist mit Reliefs verziert, welche antik-römisch sein sollen, zur Befriedigung antiquarischer Schaugelüste. Die ähnlichen Dekorationsstücke der Schule von Athen und der Loggien Raffael's sind schon weniger antik-römisch komponirt, mehr im Sinne raffaelischer Klassicität. Aber warum hat es denn dieser Meister so gut wie jene verschmäht, die eigenen großen Kompositionen gleichfalls im Geiste der römischen Antike zu konzipiren? Die Reliefs der berühmten Trajanssäule waren ihm ja zur Genüge bekannt. Muß man hier nicht sagen, es war das Bewußtsein der eigenen Ueberlegenheit, was sie abhielt, den später von Giulio Romano breitgetretenen Weg einzuschlagen? „Ein Faltenwurf, wie der des Plato, oder des jungen Mannes im Vordergrunde der Disputa links, kann nur unter dem Eindrucke antiker Plastik entstanden sein" (S. 37). Einleuchtend ist uns das zwar nicht — wir sehen ausschließlich raffaelische originale Motive, — aber auch abgesehen davon, ist es nicht auffällig, daß in diesen Hauptbildern nicht mehr Antikes nachweisbar ist? Gewiß gehört Raffael zu den Begründern der archäologischen Wissenschaft (Gregorovius, Gesch. der St. Rom im M. A. VIII, 304 ff.). Wie er selbst nach Antiken gezeichnet hat, so hielt er noch mehr seine Schüler dazu an. Für die Kenntniß der ihnen direkt zugänglichen Antiken bieten Werke wie Albertini, de mirabilibus urbis und Ulisse Aldrovandi, delle statue antiche, che per tutta Roma in diversi luoghi e case si veggono (1556), zwei noch nicht verwerthete Quellen, einen sicheren Anhalt. Wenn man zur Erklärung raffaelischer Zeichnungen auf pompejanische Wandbilder oder auf einen 1836 in Saloniki entdeckten Sarkophag hinweist, so darf es auch nicht überraschen, wenn von andrer Seite, was Pulszky verschweigt, die Figur der Muse neben Apoll im Fresco des Parnaß als ähnlich einem altindischen Basrelief (Abbildung bei Schnaase I, 132) bezeichnet wird (H. Grimm, Ueber Künstler und Kunstwerke II, 18). Nichts natürlicher, als daß zahlreiche Studienblätter aus dem raffaelischen Kreise und darnach ausgeführte Stiche auf antike Bildwerke zurückgehen. Pulszky's Untersuchungen über die ausgeführten Kompositionen Raffael's, S. 35—44, sind sehr gründlich — nur die Citate stimmen nicht immer, — aber die Resultate sind in diesem Falle nichts weniger als glänzend. Es gehört viel guter Wille dazu, um den Triumphzug des David (Loggien) dem des Titus auch nur „etwas ähnelnd" (S. 44) zu finden. Im Uebrigen sind es vorwiegend Einzelgestalten, welche antiken plastischen Werken „gleichen" oder „ähnlich erscheinen". Pulszky hat das Verdienst, zuerst eine übersichtliche, eingehende und klare Zusammenstellung des Materials geliefert zu haben, welches uns über die (innere?) Verwandtschaft antik-römischer und raffaelischer Werke aufklärt. Die häufige Berufung auf Handzeichnungen wird nur in den Fällen nicht beanstandet werden dürfen, wo die Echtheitsfrage von der Kritik entschieden ist.

J. P. Richter.

Fs. Von Professor Durm in Karlsruhe liegt uns eine „Sammlung ausgeführter Bauten" in schönen Lichtdrucken (aus dem Atelier von Schober & Baeckmann ebendaselbst) vor, welche die Thätigkeit des genannten Architekten während des Zeitraums von 1865 bis 1876 veranschaulichen. Begleitet von einem Textblatte, das Angaben über die Verwendung des verschiedenartigen Baumaterials enthält, bringen sie auf 35 Kleinfolioblättern die photographisch nach der Natur aufgenommenen Ansichten von Wohn- und öffentlichen Gebäuden, hie und da mit Wiedergabe eines bedeutenderen Einzeltheiles derselben in größerem Maßstabe. — Vier öffentliche Bauwerke — das Portal der Mannheim-Ludwigshafener Rheinbrücke, die Synagoge, die städtischen Bäder und die Friedhofsbaulichkeiten von Karlsruhe — bilden (in Außen- und Innenansichten) die größere Hälfte der Sammlung; auf den anderen Blättern finden wir drei Landhäuser, ein Gartenhaus und sieben Stadt-Wohngebäude, in deren einem sieben Einzelhäuser äußerlich zu einem Ganzen vereinigt erscheinen. Mit Ausnahme zweier aus Pforzheim stehen auch diese privaten Gebäude (wie jene drei öffentlichen) sämmtlich in Karlsruhe. — Der erste Eindruck, den die Abbildungen der fast durchgängig im reinsten italienischen Renaissancestile und theilweise in edlem Material ausgeführten Werke machen, ist ein vorwiegend angenehmer: denn verständige Anordnung der Massen, wohlerwogene Verhältnisse, feingefühlte Gliederung und Maßhalten in der Schmückung zeichnen die Bauten vortheilhaft aus und verleihen ihnen den Ausdruck einer edlen Eleganz. Ohne Zweifel wird diese Wirkung in der badischen Residenz noch gehoben durch den langweilig-trockenen Charakter des Kernes dieser Stadt; doch sicher würde ihre mit Einfachheit gepaarte Zierlichkeit nicht minder wohlthuend an anderen Orten wirken, wo man in der Sucht nach Effekt nie genug bossirtes Steinwerk, massige Simsungen, Verkröpfungen, Karyatiden und Balkons neben- und übereinander häufen zu können vermeint. — Dem anmuthenden ersten Eindrucke werden kleine

Mängel, die einem kritisirenden Blicke erscheinen können, wenig Abbruch thun. Mancherlei, was von persönlicher Geschmacksrichtung abhängt oder Anderes, was an diesen Bauwerken nur hie und da unangenehm auffällt, (so an einem Doppelhause die Flächenüberladung durch dreitheilige Verbindung einer Fensterverdachung mit der darüber liegenden Bank) übersehen wir gern; auch auf einiges in seiner Hauptanordnung Unbefriedigende, wie z. B. auf das Innere der Friedhofskapelle und die Absiden-Einfassung der Synagoge, deuten wir blos im Vorübergehen hin; und nur beiläufig gedenken wir der bevorzugenden Verwendung des feinsten und reichsten antiken Stiles, des korinthischen, nicht nur an Wohnstätte und Badehaus, sondern auch am Brückenthore und gar am Portale des ernsten Friedhofes. Besprechenswerther als dies Alles däucht uns eine wiederholt begangene Sünde wider die Einheit des Baustiles zu sein: die Nebeneinanderstellung von antikem und romanischem Stile, von deutscher und italienischer Renaissance. An zwei Façaden, an derjenigen der Kreditbank und an einem Doppelhause, erscheinen plötzlich, hier in der Mitte, dort am äußersten Ende, ganz vereinzelt und in schreiendem Gegensatze zu der fast mit antiker Keuschheit behandelten Gesammtgestaltung hermenartige und andere altdeutsche Fenster- und Thürpfeiler; so fremd wie möglich nehmen sie sich aus; und in absonderlich unangenehmem Widerspruche stehen sie zu den edlen Formen einer sich unmittelbar darüber erhebenden korinthischen Pilasterarchitektur und ihrer griechischen Verdachung. Nicht minder disharmonisch wirkt an der Vorderseite der Synagoge das fein gegliederte, unter dem großen byzantinisch-romanischen Stirnfenster ganz modern erscheinende Hauptportal; seiner ganzen Erscheinung nach macht es den Eindruck der nachträglichen Einfügung in einen älteren Bau. — Dieser Mißton zwischen dem Ganzen und dem Einzelnen hindert freilich nicht, daß ein Jedes für sich allein genommen von der gediegenen Weise des Architekten Zeugniß giebt. Man müßte Vieles anführen — an der Synagoge z. B. den Uebergang der seitlichen Treppenhäuser aus der Quadratform in die runde Bedachung, am Friedhof die schönen toskanischen Grufthallen, an den Bädern die Kuppel des Eingangsbaues — wollte man loben, was zu loben ist. Wenn wir statt dessen (länger als wir vorhatten) bei demjenigen verweilten, was unserer Auffassung widerstrebt, so geschah das nur, um auf die Versührungen hinzuweisen, denen auch Männer von Talent, bald durch vorwiegende Hinneigung zu den Ueberlieferungen einer großen Kulturepoche, bald unter dem übermächtigen Einflusse einer zufällig herrschenden Strömung ausgesetzt sind — Verführungen, denen zweifelsohne am wenigsten dann zu widerstehen sein wird, wenn man tiefer als andere Kunstgenossen in die Schöpfungen der bewunderten Vorzeit eingedrungen ist, und wenn man andererseits eine das Volksgefühl erregende Strömung (wie jetzt diejenige, welcher Lübke's Buch von der deutschen Renaissance die Schleusen geöffnet hat, und die mit ihrem befruchtenden Wellenschlage leider auch eine so unerfreuliche Menge Schlamm verbreitet) lange vergessenen Vaterlandsgebilden zugewendet sieht. — Was an den oben bezeichneten Façaden unter beiderlei Einflüssen, unter dem dieser Strömung und dem einer bevorzugenden Stilrichtung entstanden ist, das wird, für sich allein betrachtet, gewiß nur wohlgefallen können, während es in seiner ungehörigen (weil stilfremden) Umgebung nicht anders als störend wirken kann. Das ist es, was wir glaubten einiger Betrachtung anempfehlen zu dürfen. Es wird die Werthschätzung des tüchtigen Könnens, das wir in Professor Durm's Sammlung vor Augen haben, nicht beeinträchtigen; vielmehr kann es zur Folie dienen für das überwiegend viele den Fachmann nicht minder als den Kunstfreund Ansprechende, das darin auf allen Blättern zu finden ist.

Nekrolog.

Josef Höger †. Eben zu der Zeit, als in der historischen Kunstausstellung der Wiener Akademie dem Publikum nach längerer Pause wieder einmal Gelegenheit geboten war, sich an den Werken Josef Höger's zu erfreuen, überraschte uns die Trauerkunde von dem Ableben des Künstlers, der selbst in seinem vorgerückten Alter keinen Stillstand oder Rückschritt in seinen künstlerischen Leistungen zu verzeichnen hatte, sondern bis an sein Lebensende die Vollkraft seines Könnens bewahrte.

Josef Höger, der Sohn eines geachteten k. k. Beamten, ward in Wien am 2. November 1801 geboren. Wie das meist gang und gebe ist, sollte auch der Sohn dem Vater auf der Beamtenlaufbahn folgen und wurde demnach angehalten, das akademische Gymnasium zu besuchen. Doch schon während der Studienjahre entwickelte sich sein hervorragendes Zeichentalent, und späterhin ward seine Neigung zur bildenden Kunst zu mächtig, als daß er in irgend einem Fachstudium Befriedigung gefunden hätte, weßhalb er nach vollendeten Gymnasialstudien den Entschluß faßte, sich ganz der Malerei zu widmen. Er besuchte die Landschaftsschule an der Akademie unter Professor Mößmer, wo er bald eine solche Fertigkeit entwickelte, daß er in kurzer Zeit durch mehrere Preise ausgezeichnet wurde, worunter sich auch der sogenannte große Kaiserpreis befand, welcher die Befreiung von der Militärpflicht mit sich brachte. Auch der treffliche Landschaftsmaler und damalige Direktor der Belvederegalerie, Rebell, beeinflußte Höger's künstlerischen Bildungsgang auf das Glücklichste, und außerdem zogen bald die Meisterwerke der alten Kunst die Aufmerksamkeit des rastlos Strebenden auf sich, welcher zu deren Verständniß und Studium namentlich durch den Vorstand der Albertina, Rechberger, und später durch den kunstsinnigen Kammermedailleur J. D. Böhm die ersprießlichste Anleitung erhielt. Bei alledem war und blieb sein ganzes Leben hindurch die Natur seine Hauptlehrmeisterin, welche er mit aller Liebe umfaßte und mit eingehendstem Eifer studirte. Bei den damaligen intimeren Verhältnissen zwischen Künstlern und Kunstfreunden bedurfte es keiner langen Zeit, bis Höger's schöne Zeichnungen und Studien die Aufmerksamkeit kunstsinniger Kavaliere und hochgestellter Mäcene auf sich zogen; vor Allen waren es Fürst Clary sowie die Fürsten Johann und Alois Liechtenstein, welche dem jungen Künstler die ersten Aufträge ertheilten. Besonders im fürstlichen Hause Liechtenstein fand Höger sein ganzes Leben hindurch eine Quelle der künstlerischen Anregung und Thätigkeit, indem er gelegentlich der mit der Familie gemachten Reisen fortwährend zahlreiche Aufträge erhielt. Er unterrichtete auch die Prinzessinen und jungen Fürsten im Zeichnen, und die hierbei erzielten Erfolge sowohl, als die feine Lebensart des Künstlers mochten wohl den Anstoß dazu gegeben haben, daß Höger ein in den höheren Kreisen der Residenz sehr gesuchter Lehrer wurde (auch die Kaiserin nahm einige Zeit bei ihm Unterricht im Aquarellmalen), so daß fortan der Kunstunterricht einen nicht unwesentlichen Theil seiner artistischen Thätigkeit bildete. Auch noch in anderer Weise suchte er fördernd für den Zeichenunterricht zu wirken, nämlich durch Herausgabe von Vorlegeblättern, die er selbst auf Stein zeichnete. Theils von Paterno, theils von L. T. Neumann verlegt, erschienen von ihm eine Landschaftszeichenschule, von den Anfangsgründen bis zur ausgeführten Zeichnung fortschreitend, dann eine Serie von Baumstudien, endlich eine Aquarellschule, welche Werke sich alle den gediegensten Publikationen auf diesem Gebiete würdig anreihen.

Was nun Höger's Entwickelung als produzirender Künstler betrifft, so war für dieselbe seine Bekanntschaft

mit der Familie Gauermann von entscheidendstem Einfluß. — Fand er in dem verdienstvollen Jakob Gauermann einen gediegenen und wohlwollenden Lehrer, so spornte ihn das reiche Talent von dessen nachmals so berühmt gewordenem Sohne Friedrich zum regsten Wetteifer an; bald verband die innigste Freundschaft die jungen Künstler, und dieser Bund wurde noch fester geknüpft, als Höger Friedrich's Schwester Elisabeth im Januar 1832 zum Altare führte. Die beiden Freunde unternahmen wiederholt gemeinschaftliche Reisen in's Gebirge, auch nach Venedig und Südtirol. Der Enthusiasmus Höger's für seinen Freund ging so weit, daß er sich auch in der Malerei Gauermann's Manier anzueignen suchte, und gerade dies mochte nicht zu seinem Vortheil sein, sondern eher störend auf seine künstlerische Selbständigkeit wirken.

Auch nach seines Freundes Hinscheiden unterließ es Höger keinen Sommer, die Berge aufzusuchen; Steiermark und Oberösterreich waren seine Reiseziele, in den letzteren Jahren namentlich auch das Pinzgau, wo er in dem Liechtenstein'schen Schlosse Fischhorn nächst dem Zellersee manchen Monat zubrachte und stets mit vielen Früchten seines künstlerischen Fleißes in die Stadt zurückkehrte. — Höger's Gemälde blenden nicht durch ihre Farbengebung, noch weniger durch eine raffinirte Technik, die der älteren Wiener Schule überhaupt fremd war, aber sie bestechen durch die Delikatesse der Zeichnung und durch die Feinheit der Empfindung, mit welcher die ansprechendsten Motive dargestellt sind. — Fast noch höher als Höger's Oelbilder sind seine Aquarelle und vortrefflichen Bleistiftzeichnungen zu schätzen, und wie schon Eingangs erwähnt wurde, ist bei ihm besonders staunenswerth, daß er selbst in den siebenziger Jahren noch mit ungeschwächter Kraft fortarbeitete, ja noch Fortschritte machte, indem er namentlich in der Farbe kräftiger wurde, wie z. B. eine erst im vergangenen Jahre gemalte Studie, welche in der historischen Ausstellung zu sehen war, seinen trefflichsten Leistungen beigezählt werden muß. — Von Höger's Oelgemälden sind als die bedeutenderen zu nennen: „Die Kapelle in der Ramsau" im Besitze von Graf Veroldingen, „Ansicht von Patschkau" und „Partie bei Lundenburg" im Besitze von Graf H. Genois, „Partie bei Ramsau" im Besitze von C. Bühlmayer, „Eine Wildniß" im Besitze von Herrn Ernst, u. v. a.

Höger wurde im Jahre 1843 zum Mitgliede der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien ernannt und war auch 1865 bei der Reorganisirung dieses Institutes thätig. — Nachdem zu Anfang der fünfziger Jahre Höger einige Zeit als provisorischer Professor an der Akademie fungirt, nahm er im Herbste 1852 den Posten eines Lehrers im Freihandzeichnen an der Realschule auf der Landstraße an, doch sagte ihm derselbe wenig zu, und als der nächste Sommer kam, legte er seine Stelle wieder nieder, denn es zog ihn zu mächtig hinaus in die Natur, wo er sich wieder ganz dem künstlerischen Schaffen hingab.

Da Höger's Ehe kinderlos geblieben war, adoptirte er im Jahre 1852 die Tochter seines Schwagers, des Landschaftmalers Wilhelm Pollak, die sich 1855 mit dem damaligen Kustos und nunmehrigen Direktor des k. k. Münz- und Antikenkabinets Eduard Freiherrn von Sacken vermählte. Höger hing mit inniger Liebe an seinem Adoptivkinde, um so herber mußte er den Schlag empfinden, als dieselbe im Jahre 1869 ihm und ihrem Gemahl durch den Tod entrissen wurde. Nicht minder erschütterte ihn das ein Jahr später erfolgende Ableben seiner geliebten Gattin; doch waren selbst diese traurigen Familienereignisse nicht im Stande, seine Kraft zu brechen, vielmehr war das künstlerische Schaffen der tröstende Freund, welcher ihm bis an sein Lebensende treu zur Seite stand.

Wie geistig, so war Höger auch körperlich bis in sein hohes Alter stets gesund und rüstig geblieben; da befiel ihn ganz unerwartet am 30. April dieses Jahres eine Lungenentzündung, der er am 13. Mai erlag. — Wenngleich Höger in den letzten Jahren mehr in stiller Zurückgezogenheit gelebt und gewaltet hat, wenn er auch in der Gegenwart kaum nach Verdienst gekannt und gewürdigt ward, so wird sein Andenken von allen wahren Kunstfreunden sowie von seinen zahlreichen Schülern stets geehrt und hochgehalten bleiben. L. H.

Kunstgeschichtliches.

Der Geburtsort von Peter Paul Rubens. Die Köln. Zeitg. schreibt: „Bekanntlich hat bis vor wenigen Jahren Köln als Geburtsort von Rubens gegolten; man hat sogar ein Haus in der Sternengasse als sein Geburtshaus bezeichnet und diese ganz willkürliche Behauptung durch eine Gedenktafel verewigen wollen. Dann aber trat Herr Backhuisen van den Brink mit Beweisen aus den Archiven des Hauses Oranien auf, nach welchen die Familie Rubens zur Zeit der Geburt des Peter Paul in Siegen gewohnt habe, welcher Ort dem Vater als Zwangsaufenthalt angewiesen war. Damit schien also Köln seine Ansprüche verloren zu haben und erhob keinen Widerspruch, als neulich am Peter Paul's Tage das Städtchen Siegen die dritte Jahrhundertfeier des Geburtstages seines großen Eingeborenen in offizieller Weise beging. Aber Antwerpen widersprach; Antwerpen will seine Ansprüche, Rubens' Geburtsort zu sein, in keinem Fall aufgeben. Die Dokumente des Herrn Backhuisen waren für diese Ansprüche zwar etwas unbequem, aber man brachte heraus, daß Rubens' Mutter kurz vor seiner Geburt nach Antwerpen gereist und dort ihre Niederkunft erfolgt sei. Beweise liegen dafür zwar nicht vor, aber die Möglichkeit der Thatsache ist nicht zu bestreiten, und im Grunde kommt es auch wenig darauf an, wo der große Künstler geboren ward, da er zwar, wie aus einem Briefe desselben hervorgeht, bis zu seinem zehnten Lebensjahr in Köln erzogen worden ist, dann aber mit seiner Familie in die Niederlande zurückgekehrt und dort die Ausbildung, die erst den Menschen macht, erhalten hat. Das Neueste in dieser Frage über den Geburtsort von Rubens ist nun vor einigen Tagen durch Herrn van den Branden, den zweiten Archivar der Stadt Antwerpen, an's Licht gebracht worden. Er hat nämlich einen notariellen Akt aufgefunden, worin Rubens mit Brueghel und van Balen, sämmtlich Maler, als Zeugen auftreten und als Bürger von Antwerpen bezeichnet werden. Das auch in sprachlicher Beziehung nicht uninteressante Aktenstück lautet, wie folgt:

28 Augusti 1618.

Signors Jan Breugels, oudt omtrent achtenveertich jaren, Henrick van Balen, ou dryenveertich jaren ende Peetro Paulo Rubbens, oudt eenenveertich jaren, ALLE schilders, POORTERS endc ingesetenen DESER STADT, my notario wel bekent, ende hebben, ten versuecke van Signor Laureys de Smit, by manne waerheydt, eedt presenterende des versocht synde, geattesteert hoe dat sy, onlancx geleden, alhier binnen deser stadt, gesien hebben, in den winckel van den voorsehreven Laureys de Smit, eenige stucken tappisseryen, gevrocht met gout, silver, syde ende saeyet van de Historie van Chipion ende Hanibal, ende dat het patroon, daernaer die gemaect zyn, is de teeckeninge van Julio Romano, fameus Italiaens schilder, discipel was van Raphael Durbino, metten welcken hy in compaignie werekende was ende oyek dessellfs Durbino erffgenaem geinstitueert, ende

oversulcx, een van de fraeyste patroonen di sy attestanten alhier binnen deser stadt gesien hebben. Affirmerende tgene voorschreven geseegt te hebben voor de gerechte waerheyt. Consenterende etc. Aldus gedaan t'Hantwerpen, ter presentien van Michel de Cock ende Christiaen Peetermans als getuygen etc.

JEAN BRUEGHEL.
HENDRICK VAN BALEN.
PIETRO PAUOLO RUBENS.

Wir halten es nicht für nöthig, eine Uebersetzung zu geben, da unsere Leser das vlämische Original mit einiger Aufmerksamkeit verstehen werden. Die Bedeutung dieses Aktenstückes für die angeregte Frage besteht nun darin, daß die Eigenschaft eines Bürgers (Poorters) von Antwerpen nach den alten Gesetzen (Costuymen) nur durch Geburt am Orte selbst, oder durch feierliche Aufnahme, Vereidigung vor Schultheiß und Schöffen und Eintragung in die Bürgerbücher (Poortersbooken) erworben werden konnte, daß in diesen wohl erhaltenen Büchern Peter Paul als solcher nicht eingezeichnet ist, während sein älterer Bruder „Philips Rubbens, Janssone, geboren van Ceulen" im Jahre 1609 darin eingeschrieben wurde. Herr van den Branden schließt daraus, daß Peter Paul niemals das Bürgerrecht gekauft oder sonstwie erworben haben könne, daß er also, wenn er doch notorisch Bürger der Stadt war, das Bürgerrecht durch Geburt besessen habe, und das ist, quod erat demonstrandum. Der Beweis ist freilich ein negativer und nicht sehr bindender, indessen wollen wir es den Antwerpenern gern gönnen, wenn sie ihren Ruhmestitel, den sie nächstens so großartig feiern werden, darauf wohl begründet finden. Rubens ist das Haupt und der Vertreter der vlämischen Malerschule in ihrer eigensten Eigenheit, und den Ruhm, diesen großen Meister zu ihren Angehörigen zu zählen, wird Niemand den Vlamändern bestreiten wollen. Ob das Haus, in welchem Maria Pypelinckx ihn geboren hat, in Siegen oder Antwerpen stand, ist dabei sehr wenig erheblich."

Vermischte Nachrichten.

Ein Bilderalbum zur Geschichte des modernen deutschen Holzschnittes von Unzelmann bis zur Gegenwart wird von der Verlagshandlung d. Bl. vorbereitet. Dasselbe wird nicht in den Buchhandel kommen, sondern lediglich als Gewinngegenstand bei der im December d. J. stattfindenden Verloosung des Albertvereins in Dresden dienen. Der Umfang ist auf circa 120 bis 150 Blatt bemessen. Zur Abfassung des begleitenden Textes hat sich der Direktor des städtischen Museums in Leipzig, Dr. Herm. Lücke bereit erklärt. Um dem Werke eine relative Vollständigkeit zu sichern, hat sich die Verlagshandlung an alle bedeutenderen buchhändlerischen Firmen gewandt, um gegen angemessene Vergütung künstlerisch werthvolle Originalholzstöcke namentlich älteren Datums oder Ablagerungen von solchen leihweise herbei zu schaffen. Es ergeht auch an alle Diejenigen, welche an der Ausführung der ansprechenden Idee Interesse nehmen — Kunstfreunde, Zeichner und Holzschneider — die Bitte, dem Unternehmen ihre Theilnahme zuzuwenden. Noch sei erwähnt, daß Jeder, der eine der Redaktion genehme Beisteuer an Holzstöcken liefert, Anspruch auf ein Freiexemplar des Werkes erhält, für dessen geschmackvolle Ausstattung die Verlagshandlung Sorge zu tragen verspricht.

Die sechzehnte Hauptversammlung der Verbindung für historische Kunst findet vom 27. bis 29. September d. J. in Düsseldorf statt. Der Kunstverein für Rheinland und Westfalen hat zum Ankaufe historischer Bilder in der mit der Versammlung verbundenen Konkurrenzausstellung 30,000 Mark zur Disposition gestellt. Die Kunstwerke sind an den Herrn Schreinermeister Joh. Paffrath in Düsseldorf, Jakobistraße 14a, spätestens bis zum 22. September einzusenden. Die Verbindung übernimmt die Kosten der Hin- und Zurücksendung mit Ausnahme der Sendungen als Eilgut oder durch die Post und unter der ausdrücklichen Bedingung, daß Nachnahme für Spesen 2c. nicht erhoben wird. Bei der Einsendung von Entwürfen ist anzugeben, in welcher Größe und zu welchem Preise die Bilder gemalt werden sollen. Bilder, welche nicht mehr im Besitze des Künstlers oder welche bereits mehrfach ausgestellt worden sind, können zur Konkurrenz nicht zugelassen werden. Weitere Auskunft ertheilt der Geschäftsführer der Verbindung, Schulrath Looff in Langensalza.

Anstalten zur Förderung der Majolika-Fabrikation. Aus Berlin berichtet man der Köln. Zeitg.: „Das wiedererwachende Interesse für das Kunstgewerbe hat sich ganz besonders der Majolika-Fabrikation zugewandt. Diese Kunst stand in Italien im 16. Jahrhundert in ihrer höchsten Blüthe, und ihre Erzeugnisse, von denen jetzt eine herrliche Sammlung im deutschen Gewerbemuseum aufgestellt ist, werden mit hohen Preisen bezahlt; in Italien hat man zuerst und mit gutem Erfolge versucht, diese Fabrikation wieder aufzunehmen, andere Länder sind dem Beispiele gefolgt. Es handelt sich dabei nicht blos um Anfertigung von dekorativem Geschirr der verschiedensten Art, sondern zugleich um Hebung der Ofenfabrikation und die Herstellung farbig glasirter Kacheln, welche schon unsere Vorfahren zur Herstellung höchst wirkungsvoller Wandbekleidungen verwandt haben, und als deren Reste man in alten Häusern am Herde und hinter dem Ofen holländische Kacheln mit blauer Malerei antrifft. Der Geheime Kommerzienrath Ravené, dem die deutsche Kunstindustrie so vielfache Anregung und Förderung verdankt, vereinigte sich vor etwa drei Jahren mit dem Direktor der Unterrichtsanstalt des Gewerbemuseums, Professor Ewald, und dem Baurath Ende, um die Majolika-Fabrikation in italienischer Weise hieher zu verpflanzen. Sie verschrieben einen tüchtigen Künstler aus Italien und richteten in einem sonst nicht zu benutzenden Raume des Gewerbemuseums eine kleine Fabrik ein. Sie ließen sich die Mühe und Kosten nicht verdrießen, welche die Anlernung jüngerer Kräfte und die Behandlung des dem Italiener unbekannten hiesigen Materials verursachten. Die Arbeiten der Fabrik, welche in der Passage in der Bauausstellung seit Langem ausgestellt sind, haben im vorigen Jahre auch auf der kunstgewerblichen Ausstellung in München ganz besondere Anerkennung gefunden. Tüchtige hiesige Künstler haben dem Professor Ewald voll Eifer und Liebe zur Sache Mitwirkung geliehen; gleichwohl hat der Versuch von den genannten Herren jetzt aufgegeben werden müssen. Der Italiener kehrt in seine Heimat zurück, da ihm unser Klima nachtheilig ist, und die Benutzung der bisherigen Werkstätte wird durch bauliche Veränderungen des Reichstagsgebäudes unmöglich gemacht. Daß diese Zwischenfälle aber das Eingehen der Fabrikation zur Folge haben, dafür liegt ein wesentlicher Grund in der mangelnden Theilnahme des hiesigen Publikums. Niemand wird es den um die Kunstindustrie hochverdienten Herren verdenken, daß sie müde werden, eine Fabrikation fortzusetzen, welche keineswegs alle Schwierigkeiten überwunden hat und fortgesetzter Versuche und Opfer bedarf, wenn die mangelnde Theilnahme des Publikums es geradezu unmöglich macht, dem Betriebe die gewünschte Einrichtung und Ausdehnung zu geben. Die bisher gesammelten Erfahrungen würden der deutschen Industrie verloren gehen, wenn nicht der Handelsminister beabsichtigte, die Versuche auf der königlichen Porzellanmanufaktur fortsetzen zu lassen. Die Freunde des Kunstgewerbes werden diesen Entschluß freudig begrüßen, zumal die Versuche von einer Stelle fortgesetzt werden, die hiefür mit Hilfsmitteln ausgerüftet ist, und welche die Resultate weiteren Kreisen zugänglich machen kann."

W. **Kassel.** Die Genehmigung zur Ausführung der Fresken in der Loggia unseres neuen Galeriegebäudes nach den Entwürfen Merkel's ist vor Kurzem ertheilt worden. Unserer Stadt wie insbesondere dem Galeriegebäude ist damit neben den für das Treppenhaus desselben bestimmten acht Länderstatuen Echtermayer's eine hervorragende künstlerische Zierde in sichere Aussicht gestellt. Die Fresken werden die Entwickelung der Kunst veranschaulichen und theils allegorische Darstellungen, theils solche aus dem Leben berühmter Maler enthalten. — Die Sammlungen für das hier zu errichtende Spohrdenkmal, welches schon seit längerer Zeit projektirt ist, nehmen ihren Fortgang. Die großen Musikaufführungen, welche zum Vortheil des Denkmals hier stattfanden, brachten der Kasse den namhaften Zuwachs von 2873 Mark. — Zu den wenigen werthvollen Ueberresten aus der Zeit der Renaissance, welche sich bei uns erhalten haben, gehört vor allem das Schloß zu Schmalkalden. Mit Ausnahme eines aus früherer Zeit stammenden Thurmes wurde dasselbe in den Jahren 1580

bis 1610 erbaut, befindet sich aber leider gegenwärtig im Zustande der Verwahrlosung. Neuerdings wurden dem dortigen Verein für Hennebergische Geschichte und Landeskunde Theile des Schlosses zur Aufbewahrung seiner Sammlungen überwiesen, wodurch hoffentlich eine neue Anregung zur Konservirung des interessanten Baues gegeben sein wird. Der genannte Verein scheint das beste Streben zu haben, und wir wünschen, daß derselbe für seine mit erheblichen finanziellen Opfern verbundenen Bemühungen in dieser Richtung auch beim Publikum die nöthige Theilnahme fände. Da die nächstjährige Hauptversammlung des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde in Schmalkalden stattfinden wird, so ist zu hoffen, daß auch von dieser Seite etwas für die Sache geschehen werde. In Beziehung auf die Erhaltung alter Baudenkmale bleibt bei uns noch sehr viel zu wünschen übrig. Man könnte von argen Gräueln berichten, welche theils durch Verwahrlosung, theils durch schlechte Restaurationen noch in neuerer Zeit verübt wurden. Die Verwüstung des Schmalkaldener Schlosses ist freilich älteren Datums und wurde namentlich durch Verwendung desselben als Lazareth im Jahre 1813 herbeigeführt. (Näheres über das Schloß sowie die darin befindliche, dekorativ reich ausgestattete Kapelle siehe bei Lübke, Gesch. d. deutschen Renaissance, 2. Hälfte, S. 905 ff.) Es mag hierbei noch bemerkt werden, daß sich in der Stadtkirche zu Schmalkalden einer der prachtvollsten messingenen Kronleuchter der Renaissance befindet. (Photographische Aufnahme desselben von L. Bickel in Marburg.)

Zeitschriften.

L'Art. No. 136.
L'architecture au salon de 1877, von A. de Baudot. — Lettre de Bruxelles, von C. de Roddaz. (Mit Abbild.) — Black and white, von Dubouloz.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. No. 143.
Zur Theorie der bildenden Künste.

The Academy. No. 274.
Symonds, Renaissance in Italy: the fine arts, von S. Colvin. — Church architecture in Portugal, von G. J. Chester. — Art sale.

Journal des Beaux-Arts. No. 14.
Charles de Brou. von A. Siret. — Exposition de Namur. — Eaux-fortes de Leys. — L'avant dernier palais des beaux-arts. — Exposition des envois de Rome, von H. Jouin. — R. Bordeaux.

Gazette des Beaux-Arts. Lief. 242.
Le mont Saint-Michel, von A. de Montaiglon. (Mit Abbild.) — A propos d'un passage de Plutarque, von E. Bonnaffée. — Le reliquaire d'Orvieto. Chapelle peinte par Luca Signorelli à Orvieto, von B. de Jouy. (Mit Abbild.) — Les aquarelles, dessins et gravures au salon de 1877, von L. Gonse. (Mit Abbild.) — Exposition rétrospective de Lyon, von A. Darcel. (Mit Abbild.)

Blätter für Kunstgewerbe. Heft 8.
Das hämmerbare Eisen in der Kunst-Industrie, von W. Boeheim. — Bronce-Leuchter, italienisch, XVI. Jahrh. — Moderne Entwürfe: Schmuckkästchen; Fayence-Blumentopf; Tafelaufsatz in Silber; Altar-Leuchter, Stil der englischen Gothik; Basrelief aus den „Jahreszeiten" von Prof. König.

Das fällige Heft der Zeitschrift für bild. Kunst (August) wird erst am 23. d. M. ausgegeben.

Inserate.

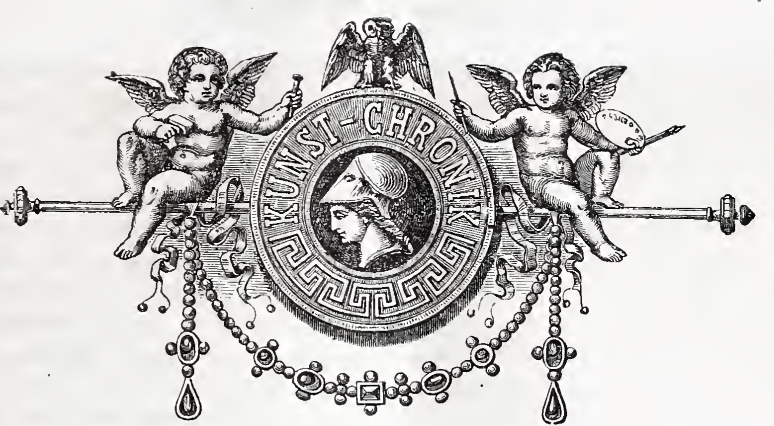
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XII. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

23. August



Nr. 46.



1877.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Donnerstag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Der neue Katalog des Museums in Brüssel.*)

Vor wenigen Tagen ist endlich die vierte Auflage des Katalogs des Brüsseler Museums von Edouard Fétis erschienen, nachdem die im Jahre 1869 veröffentlichte dritte Ausgabe seit längerer Zeit vergriffen war, so daß die Besucher der Galerie den Katalog nur geliehen bekommen konnten. Auch in seiner neuen Gestalt weist der mit großer Sorgfalt und voller Sachkenntniß abgefaßte, auf die neuesten Forschungen und auf die Bestände anderer Sammlungen stete Rücksicht nehmende Katalog die Vorzüge auf, welche an dieser trefflichen Arbeit längst bekannt und gewürdigt sind. Der Herausgeber hat diesmal wiederum die praktische Einrichtung getroffen, daß die Nummerirung des alten Bestandes der Galerie von 1—361 unverändert blieb, so daß die Besitzer der früheren Ausgaben ihren Katalog in der Hauptsache fortbenützen können, während er die neuen Erwerbungen in einem Anhange zusammenstellte. Seit 1869 haben sich die Supplement-Nummern, welche damals von 362 bis 394 gingen, sehr bedeutend vermehrt; sie erreichen jetzt die Nummer 459 bis, und solcher Doppelnummern giebt es im Anhange mehrere. Diese starke Vermehrung der neuen Erwerbungen veranlaßte Herrn Fétis zu der praktischen Neuerung, daß er den Anhang ebenso in die älteren (14.—16. Jahrh.) und neueren (16. und 17. Jahrh.) Schulen theilte, wie der alte Bestand schon früher im Kataloge geschieden war. Unter den neuern Acquisitionen von Werken der älteren Schulen rührt die überwiegende Mehrzahl (370—408) von unbekannten Meistern her; bloß bei acht Bildern (Nummer 362—369) konnte der Name des Künstlers mit Verläßlichkeit angegeben werden. Die Werke der neuern Schulen dagegen sind in der überwiegendsten Mehrzahl (409—455) von bekannten Meistern und bloß bei den Nummern 455 bis—459 bis war der Name des Künstlers nicht zu konstatiren.

Es war uns vor wenigen Wochen wiederum gegönnt, das Brüsseler Museum zu besuchen, und wir können sonach aus eigener Anschauung die bedeutendsten Erwerbungen desselben seit 1869 hervorheben. Unter den Bildern der älteren Schulen seien zunächst zwei vom älteren Lucas Cranach: „Adam" und „Eva" erwähnt, die nicht blos als Pendants, sondern auch als eine Komposition gedacht sind; im Uebrigen sind sie nicht bemerkenswerther, als die meisten Darstellungen dieses von dem Künstler so oft behandelten Gegenstandes. Höchst interessant ist ein, die Abstammung der heiligen Jungfrau darstellendes kleines Gemälde auf Holz mit der deutlichen Bezeichnung „Cornilis van Conixlo 1426", über welchen tüchtigen Meister bisher keine Nachrichten vorliegen, so daß dessen Existenz erst durch dieses aus dem Besitze des Herzogs von Arenberg herrührende Bild bekannt wurde. Der genannte Sammler hat nämlich im Jahre 1874 um die relativ geringfügige Summe von 93,000 Francs 40 Gemälde der alten deutschen, italienischen und niederländischen Schulen dem Staate für das Museum überlassen, darunter viele Porträts meist unbekannter Persönlichkeiten von unbe-

*) Catalogue déscriptif et historique du Musée Royal de Belgique à Bruxelles etc. par Édouard Fétis. 4ème Édition. Bruxelles 1877.

kannten Meistern. Ein Bildniß des Kaisers Maximilian I. (Nr. 408) ist gut gearbeitet, aber kaum nach der Natur; außer diesem Porträt sind noch zwei Donatorenbildnisse (Nr. 378 und 379), ein männliches und ein weibliches, wegen der feinen Individualisirung bemerkenswerth. Die übrigen Erwerbungen umfassen fast ausschließlich Heiligenbilder der alten niederländischen Schulen, deren Meister nicht festgestellt werden konnten; eine „Anbetung der Hirten" (Nr. 376), ein durch die genreartige Behandlung des Mittelbildes auffallendes Triptychon, trägt zwei monogramm-ähnliche Bezeichnungen, deren Bedeutung bisher nicht aufgeklärt wurde.

Die Erwerbungen aus den neueren Schulen sind der Zahl und dem Werthe nach ungleich bedeutender. Wir verzeichnen eine hübsche allegorische Darstellung des Herbstes vom Sammetbrueghel, 1876 um 2500 Francs angekauft; dann das „Innere eines Bauernhauses" von Govert Camphuysen aus dem Jahre 1650, welches bei der Auktion der Sammlung des Herrn von Lippmann-Lissingen um 7056 Francs erstanden wurde. Ein schöner, nicht bezeichneter Frans Hals, das Bildniß von Jan Hoornebeek, Professor an der Universität zu Leyden, aus dem Jahre 1645, wurde mit 20,000 Francs nicht theuer bezahlt; es ist ungleich sorgfältiger ausgeführt, als das im Jahre 1870 um 17,000 Francs angekaufte, monogrammirte Porträt von Willem van Heythuyzen, Gründer des „Hofje van Heythuyzen" in Haarlem, woselbst der bekannte Rembrandt-Forscher Vosmaer es als ein Werk des Meisters erkannte. Ein herrlicher, voll bezeichneter Hobbema aus dem Jahre 1663, welcher eine mit reicher Staffage (von Barent Gael?) versehene Partie aus dem Haarlemer „Holz" darstellt und 1874 um 60,000 Francs angekauft wurde, ergänzt eine Lücke des Museums, das früher gar kein Bild dieses Meisters besaß, in der wünschenswerthesten Weise. Zwei biblische Bilder mit lebensgroßen Figuren von Jan Metsys (Massys), dem unbedeutenden Sohne des merkwürdigen „Schmiedes von Antwerpen'", haben mehr einen lokalpatriotischen, als kunstgeschichtlichen Werth; eines derselben trägt die Bezeichnung: „1565. Joanes Massiis pingebat". Sehr hübsch ist ein 1875 bei der Auktion Schneider in Paris um 15,750 Francs erstandenes Bild in Tagesstimmung von Aart van der Neer „Wintervergnügen". Ein 1872 erworbenes, monogrammirtes Stillleben (Blumen und Früchte) von Antonio de Pereda, dem hauptsächlich als Porträtmaler hervorragenden spanischen Meister (1599—1669), ist nicht bloß wegen der trefflichen Faktur, sondern auch deßhalb bemerkenswerth, weil man diesen Künstler außerhalb seines Vaterlandes nicht oft antrifft. Ein Glanzpunkt der neuen Acquisitionen des Museums sind zwei herrliche Brustbilder in Lebensgröße von Rubens, deren Entstehungszeit, zwischen 1617—1618, nach Angabe des Katalogs auf interessante Weise, durch einen niederländischen Vorläufer des Gothaer Almanachs, konstatirt werden konnte. Die Porträts stellen einen belgischen Edelmann Jean Charles de Cordes und dessen zweite Gemahlin, Jacqueline van Caestre, vor und wurden 1874 den Erben der Gräfin von Beaufort um 130,000 Francs abgekauft. Sehr ansprechend ist ein Interieur der Bildergalerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm von dem jüngeren David Teniers aus dem Jahre 1651, welches sich den Teniers'schen Ansichten dieser Sammlung in Wien, Madrid u. a. O. anschließt. Auf dem 1873 um nur 30,000 Francs erworbenen Brüsseler Bilde — es ist 96 Centimeter hoch und 128 breit — steht der Erzherzog in der Mitte vor einem mit Bronzen, Medaillen und Zeichnungen beladenen Tische und betrachtet aufmerksam eine Zeichnung, welche Teniers ihm zeigt; hinter dem Prinzen halten sich zwei Hofherren, von denen einer eine Bronzefigur in der Hand hat. Die Wände der Galerie sind ganz mit Bildern bedeckt, die zum großen Theile sich noch heute im Belvedere befinden. Es wäre zu wünschen, daß die österreichische Regierung sich bemühte, dieses Bild im Wege des Tausches oder Kaufes von dem Brüsseler Museum zu erwerben, oder daß zum Mindesten gute Kopien dieses und des Madrider Bildes im Wiener neuen Hofmuseum neben dem Teniers'schen Originale des Belvedere aufgehängt würden. Nirgends hätten die Teniers'schen Ansichten der Sammlung des kunstsinnigen Erzherzogs einen so legitimen und sachlich berechtigten Platz, wie im Wiener Hofmuseum, das ihr so kostbare Hauptbestandtheile zu danken haben wird und für welches die erwähnten Darstellungen einen gemalten liber veritatis bilden. Außer dem eben besprochenen Prachtstücke sei von dem jüngeren David Teniers noch eine Landschaft verzeichnet, welche erst vor wenigen Monaten vom Kunsthändler Sedelmeyer um 10,000 Francs erworben wurde; dem vielgewanderten, nicht gerade bedeutenden Bilde sei nun die ewige Ruhe gegönnt! Ein treffliches Familienbild von Cornelis de Vos d. Ae. (188 Centimeter hoch und 160 breit), um nur 17,000 Francs im Jahre 1870 angekauft, gehört ebenfalls zu den glücklichsten Errungenschaften des Museums. Es stellt den Künstler, dessen Züge bekanntlich durch seinen Freund van Dyck verewigt wurden, mit seiner Frau und zwei Kindern in ganzer Figur und in Lebensgröße dar, und zeichnet sich durch meisterhafte Gruppirung, lebensvolle Durchbildung der Personen und warmes Kolorit aus. Ein Kircheninterieur von Emmanuel de Witte aus dem J. 1685 und eine durch hohen Reiz der Farbe und der Stimmung fesselnde Landschaft von Wynants, welche der Katalog unseres Erachtens ohne Grund als muthmaßliche Rhein-

gegend bezeichnet, verdienen auch hervorgehoben zu werden; beide Bilder stammen aus der Sammlung Lippmann-Lissingen.

Unter den Werken unbekannter Meister neuerer Schulen, welche dem Museum zugewachsen sind, seien zunächst fünf Porträts angeführt. Am bedeutendsten ist darunter das energisch modellirte Bildniß eines Ciseleurs, der nach seiner äußeren Erscheinung und nach der künstlerischen Qualität des Porträts ein hervorragender Künstler gewesen sein dürfte. Aus alten Vorräthen wurden mit Recht zwei kleine Porträts von Kaiser Maximilian II. und der Erzherzogin Anna, nachmaligen Gemahlin des Herzogs Albrecht in Bayern, dem Museum einverleibt; sie sind schwächere Wiederholungen derselben Bildnisse des Museums im Haag (daselbst unter Nr. 232 und 233), dessen Katalog (Ausgabe von 1874, Seite 265) sie dem Barthel Behaim (Behem), dem nachmals verwelschten Schüler Dürer's, mit zweifelhafter Berechtigung zuschreibt. Von großem Interesse ist schließlich ein mit zwei Monogrammen auf getrennten Schildern und der Jahreszahl 1621 versehenes „Interieur einer Bildergalerie" (91 Centimeter hoch, 122 breit), das 1874 um 4000 Francs sehr billig erstanden wurde. Herr Fétis hat sich der Nennung eines Namens enthalten; früher wurde das Bild als gemeinsame Arbeit von Sebastian Franck, Frans Pourbus und Jan Brueghel angesehen. Wir erlauben uns die Ansicht auszusprechen, daß Frans Francken der Jüngere (1581—1642) an dem Bilde wesentlichen Antheil genommen haben dürfte, da das Kolorit stellenweise auf die Art dieses Meisters entschieden hindeutet. Dies würde nicht ausschließen, daß sein Landsmann Frans Pourbus der Jüngere (1570—1622) an dem Werke ebenso mitgearbeitet habe, wie an dem höchst interessanten „Ball am Hofe der Erzherzoge Albert und Isabella" im Haager Museum (Nr. 207). Die Monogramme geben bisher keinen Aufschluß; allein eines derselben könnte wohl auf Frans Francken den Jüngeren schließen lassen. Wenn auch keine andere ähnliche Signatur des Meisters bekannt ist, so darf nicht übersehen werden, daß auf dem besprochenen Bilde die Monogramme an einem Glasfenster so angebracht sind, als wären sie auf demselben gemalt, weßhalb der Künstler seinen Namen nicht ausschreiben konnte, wie er dies gewöhnlich that. Zur Erleichterung der Forschung reproduziren wir im Nachstehenden die beiden Monogramme:





Wir bemerken schließlich, daß das früher im Palais ducal untergebrachte Musée moderne derzeit räumlich mit dem königlichen Museum vereinigt, aber noch immer nicht katalogisirt ist. Man kann allerdings dem Herausgeber des Kataloges der alten Bilder nicht verargen, daß er nach dem Genusse des Durchstudirens derselben, wie es sein Werk erforderte, kein sonderliches Verlangen empfand, auf die modernen einzugehen, da es in Brüssel damit nicht besser bestellt ist als in München, Berlin und Wien, wo man immer nur mit dem Aufgebote des ganzen Pflichtgefühls von den alten zu den neuen Kunstwerken hinüberwandert; allein man kann die Museumsdirektion von der Pflicht zur Herausgabe eines, allen berechtigten Ansprüchen Genüge leistenden Verzeichnisses der letzteren trotzdem nicht entbinden und muß ihr vielmehr zurufen: „Dura lex, sed lex!" Denn es genügt nicht, daß der Besucher einer Sammlung sich durch die Bezeichnungen auf den Bildern zurechtfinde, sondern er muß diese Orientirung für die Folgezeit auch schwarz auf weiß nach Hause tragen können. Die Katalogisirung der modernen Bilder in Brüssel böte überdies Gelegenheit, so manche Nummer, deren Museumsfähigkeit höchst fragwürdig erscheint, verschwinden zu lassen, was dem Werthe der ganzen Sammlung nur zum Vortheile gereichen würde.

Oskar Berggruen.

Kunstliteratur.

Ausgewählte Kunstwerke aus dem Schatze der Reichen Kapelle in der königl. Residenz in München. Verlag von Fr. X. Zettler, Inhaber der königl. Hofglasmalerei in München. Groß-Fol.

Vor Kurzem wurde mit der Ausgabe der zehnten Lieferung das obenbezeichnete, bei seinem Erscheinen bereits von der Presse mit seltener Uebereinstimmung sehr günstig aufgenommene chromolithographische Prachtwerk vollendet. Die Absicht des Verlegers war die, die nur in sehr engen Kreisen bekannten Schätze der Reichen Kapelle zu veröffentlichen. Unter allen Kunstsammlungen Europas ist der Schatz dieser Kapelle eine der kostbarsten und herrlichsten Perlen; in keiner ist die Kunstindustrie des 16. und 17. Jahrhunderts reichhaltiger vertreten als in ihr. Als die Begründer und Förderer der Sammlung nicht blos, sondern der blühenden Kunstindustrie jener Zeit überhaupt, haben sich die Herzöge Albrecht V. und Wilhelm V. sowie der Kurfürst Maximilian I. unsterbliches Verdienst erworben.

Das Werk umfaßt die Abbildungen von 52 Nummern der Sammlung, welche theils ihrer hohen Formvollendung, theils ihres kunstgeschichtlichen und archäologischen Werthes wegen, theils auch wegen ihrer hervorragenden Bedeutung für das heutige Kunstgewerbe ausgewählt wurden. Auswahl und Textbearbeitung besorgten der Kustos der Sammlung L. Enzler und Dr. Stockbauer. Die Oelfarbendrucke sind in ihrer künstlerisch durchaus vollendeten Ausführung aus der Kunstanstalt des königl. Hoflithographen Brückner & Comp. in München hervorgegangen.

Dem Verleger wurde für das Unternehmen auf der Münchener Kunst- und Kunstgewerbeausstellung und auf der Weltausstellung zu Philadelphia die erste Prämie zugesprochen.

R.

Personalnachrichten.

Leopold Müller, dessen „Lautenspielerin" wir den Lesern der Zeitschrift kürzlich in Radirung vorgeführt haben, wurde als Professor der allgemeinen Malerschule an die Wiener Akademie berufen und wird seine Stelle im Laufe des nächsten Wintersemesters antreten.

Sammlungen und Ausstellungen.

—s. Dresden. Zu den künstlerischen Schaugenüssen, welche gegenwärtig, neben der großen Jahresausstellung der Akademie, dem Publikum hier geboten werden, gehört eine von der hiesigen Ernst Arnold'schen Kunsthandlung (Ad. Gutbier) veranstaltete Ausstellung von Aquarellen und Handzeichnungen neuerer Meister. Warum sich das Unternehmen in Affichen u. s. w. als „Erste Dresdener Ausstellung" bezeichnet, ist nicht recht erfindlich und erinnert stark an „Erste Dresdener Schlafrockfabrik" und dergleichen Bezeichnungen, welche von hiesigen Industriellen gebraucht zu werden pflegen. Jedenfalls bedarf die Ausstellung keiner Reclame; haben sich auch einige allzu flüchtige und unbedeutende oder nur für den Markt berechnete Blätter mit eingeschlichen, so ist dieselbe doch im Ganzen wohlgeeignet, das Interesse der Kunstfreunde zu fesseln. Sie enthält gegen 1000 Gegenstände. Den Grundstock bildet die Sammlung eines verstorbenen hiesigen Kunstfreundes, Otto Böhme; außerdem förderte der königl. Hof das Unternehmen durch Ueberlassung einiger in seinem Besitze befindlicher schöner Zeichnungen, und ebenso steuerten andere hiesige Sammler wie auch Künstler bei; das Uebrige dürfte den Vorräthen des Unternehmers und einiger anderer Kunsthändler entnommen sein. Wir begegnen in meist größeren, trefflichen Arbeiten den hervorragendsten deutschen Künstlern, wie J. Schnorr von Carolsfeld, der besonders reich und anziehend vertreten ist, ferner Overbeck, Veit, Genelli, M. von Schwind, L. Richter, Peter von Heß, C. von Piloty, A. von Werner, L. Knaus, A. Menzel, welcher verschiedene geistreich behandelte, lebendige Studien ausgestellt hat. Auch von Gottfried Mind, dem Katzenraffael, finden sich verschiedene, durch Stiche bekannte Aquarelle vor. Von Landschaftern sind zu nennen C. Rottmann, J. W. Schirmer, Fr. Preller (Vater und Sohn), die Achenbach's, denen die namentlich als Aquarellisten bekannten Künstler Ed. Hildebrandt, Rudolf und Franz Alt, C. Werner, C. Gräb anzureihen sind. Noch verdienen die schönen landschaftlichen Blätter von Th. Horschelt, Th. Verhas und Ch. Morgenstern hervorgehoben zu werden. Durch nicht minder glänzende Namen ist die ausländische Kunst vertreten. Wir nennen nur H. Leys, Leopold Robert, Ary Scheffer und Delaroche. Das Aquarell des Letzteren behandelt: Cromwell am Sarge Karl's I. Selbstverständlich begegnet man in der Ausstellung vielen einheimischen Künstlern und zwar den namhaftesten der Gegenwart. Als spezifischer Aquarellist darunter ist E. Oehme zu erwähnen, von welchem ein für Se. Maj. den König Albert prächtig ausgeführtes landschaftliches Album ausgestellt ist. Von vielem Interesse sind einige Dresdener Arbeiten von älteren, theilweise bereits verschollenen oder doch, trotz ausgesprochener Begabung, unter dem Drucke äußerer Verhältnisse nicht über das Weichbild der Stadt hinaus bekannt gewordenen Künstlern. Dazu zählen Stephan Rauch, ein vorzüglicher Aquarellmaler, Heinrich Müller, der zu einem bedeutenden Landschaftsmaler angelegt war und sich auf einer Reise nach Amerika einen frühen Tod holte, Ernst Hasse, dessen gezeichnetes und aquarellirtes Federvieh zu den trefflichsten Leistungen dieses Darstellungsgebietes gehört, Otto Wagner, welcher auch im Peintre-graveur einen Platz behauptet, Hans Williard und einige Andere.

R. **Das Gypsmuseum klassischer Bildwerke in München** (unter den nördlichen Arkaden des Hofgartens) ist seit dem 18. Juli dem Publikum jeden Mittwoch und Sonnabend Nachmittag von 3 bis 5 Uhr zugänglich. Es ist eine Schöpfung Heinrich Brunn's. Wohl läßt das Lokal vieles zu wünschen übrig, aber es reicht doch vorerst wenigstens aus, und wenn die Sammlung auch noch nach mehreren Richtungen der Vervollständigung bedarf, so vermißt der Besucher doch nicht eines der Denkmale, welche für den Gang der Entwickelungsgeschichte der griechischen Plastik von ihren primitivsten Anfängen bis zur höchsten Blüthe von Wichtigkeit sind. Bildwerken der ältesten Zeit aus Kleinasien (Milet, Assos, Xanthos), aus Selinus in Sicilien, aus Böotien, Arkadien und Athen, aus Thasos und Samothrake im ägeischen Meere und aus Akanthos in Makedonien reihen sich die jüngst in Olympia zu Tage geförderten an. Dann führt uns der Weg zu den Tempeln des Theseus und der Nike Apteros in Athen, und auf einem Umwege über Melos gelangen wir sodann nach Athen zurück, um uns von den ewig schönen Bildwerken des Parthenon fesseln zu lassen. Vom Erechtheion gehen wir zum Apollotempel zu Bassae nächst Phigalia in Arkadien mit seinen leidenschaftlich bewegten Amazonen- und Kentaurengestalten über. Weiterhin sehen wir die Skulpturen vom sogenannten Nereidenmonument in Xanthos und diejenigen vom Maussoleum in Halikarnassos. Am Eingange in einen folgenden Saal sehen wir uns dem herrlichen Torso der Nike von Samothrake gegenüber, dessen Original seit Jahren im Louvre stand, ohne sich jener Beachtung zu erfreuen, welche ein so eminentes Werk aus der zweiten Blüthezeit der hellenischen Kunst mit Recht beanspruchen kann. Hätte Dr. Brunn nur diesen einen Abguß zur Stelle geschafft, sein Verdienst wäre selbst dann schon ein weit über das gewöhnliche Maß hinausreichendes, und lernten unsere jüngeren Kräfte an diesem Werke nur das Eine, daß ideale Auffassung des Gegenstandes eine malerische und realistische Behandlung keineswegs ausschließt, der Gewinn für die moderne Kunst wäre ein ganz außerordentlicher. — An die Nike reihen sich Werke von Praxiteles, Lysippos, darunter die in der jüngsten Zeit vielgenannte Venus von Melos nach der seit 1871 bethätigten Aufstellung, an. Der Kopf des Laokoon und eines seiner Söhne führt den Besucher in die vierte Periode der hellenischen Kunst ein. Dann folgt in geistvoller Anordnung eine Reihe pergamischer Kunstwerke, weiterhin der sogenannte Schleifer, d. h. der Skythe, der sein Messer wetzt, um den Marsyas zu schinden, dieser selbst und der bekannte borghesische Fechter. Damit stehen wir am Ende der Räume des Erdgeschosses. Im ersten Saale des oberen Stockwerkes erfreut uns unter Anderem die Statue einer in überschäumender Lebenslust sich hintenüber werfenden Bacchantin. Der zweite Saal enthält eine überaus interessante Sammlung von Porträtbüsten und gegenüber eine nicht minder lehrreiche von Köpfen von Göttern, Göttinen und Halbgöttern, welche das Typische zum klarsten Ausdruck bringen. Und den Schluß machen Abgüsse bedeutender kleiner Bronzen und der des berühmten Mantuanischen Onyxgefäßes, das nach des Herzogs-Karl von Braunschweig Ableben durch dessen Erbin, die Stadt Genf, wieder dem Museum in Braunschweig zurückgegeben worden. In den oberen Räumen ist es auch, wo sich, wie unten aus der zweiten Periode hellenischer Kunstentfaltung, im Gebiete der griechisch-römischen und der römischen Kunst die meisten Lücken zeigen. Auch die Abtheilung der Porträtbüsten und der Götterbilder bedarf noch mancher Ergänzung. Aber das Fehlende kommt kaum in Betracht gegenüber dem reichen Schatze des bereits Vorhandenen, und man darf wohl annehmen, daß der Staat nicht lange säumen wird, dem Schöpfer des Museums die zum Behufe von Nachschaffungen nöthigen, zudem verhältnißmäßig niedrigen Summen zur Verfügung zu stellen. Doch selbst abgesehen von den wünschenswerthen Ergänzungen dürfen wir das neue Gypsmuseum mit seiner auch den strengsten Anforderungen der Wissenschaft entsprechenden Auswahl und Anordnung als eine unschätzbare Ergänzung unserer weltberühmten Glyptothek und als ein höchst werthvolles kunstgeschichtliches Lehrmittel bezeichnen.

B. **Der württembergische Kunstgewerbeverein** in Stuttgart, der ein eifriges, höchst anerkennenswerthes Bestreben zeigt, der leider lange Zeit sehr vernachlässigten Kunstindustrie fördernde, thatkräftige Pflege angedeihen zu lassen, veranstaltete neuerdings eine interessante Ausstellung der hinterlassenen Werke eines hoch begabten schwäbischen Bildhauers und Modelleurs, dessen Name in weitern Kreisen nur wenig bekannt ist. Professor Konrad Weitbrecht, geboren 1796 in Bonfeld bei Heilbronn, gestorben 1836 in Stuttgart als Lehrer der Gewerbeschule, des jetzigen Polytechnikums, trat uns hier in einer großen Reihe eigenartiger Schöpfungen entgegen, die es wahrlich verdienen, der Verborgenheit entzogen zu werden, so daß wir dem Kunstgewerbeverein für die Mühe dankbar verpflichtet sind, welche er sich zu diesem Zwecke gegeben hat. Schon bei minder reich begabten Künstlern gewährt es einen besondern Reiz, ihren Entwickelungsgang von den ersten Anfängen bis zu den gereiften Ergebnissen ihres Schaffens zu

beobachten. Wie sehr aber wird unser Antheil gesteigert, wenn wir es wie bei Weitbrecht mit einem bevorzugten Talent zu thun haben! Dasselbe sehen wir hier in etwa 400 verschiedenen Leistungen so frisch und ursprünglich sich offenbaren, daß wir es nicht genug beklagen können, den Meister gerade da durch den Tod verloren zu haben, wo es ihm nach langem Ringen und Mühen vergönnt schien, in einer ehrenvollen und lohnenden Stellung eine besonders ersprießliche Thätigkeit zu entfalten. Doch dies ist ein Schicksal, das sich bei vielen Künstlern wiederholt! Zunächst fesseln uns von Weitbrecht's Arbeiten 47 Handzeichnungen, in denen er Darstellungen des Bergbau- und Hüttenwesens höchst charakteristisch und lebensvoll aufgefaßt zur Anschauung bringt. So prosaisch und interesselos diese Beschäftigungen in der Wirklichkeit erscheinen mögen, so anschaulich und wirkungsvoll hat sie uns hier der Künstler durch seine feine Beobachtung nahe gerückt, und man erkennt dadurch wieder klar, daß auch ein unbedeutender Gegenstand bei künstlerisch beseelter Auffassung lebendige Theilnahme erwecken kann. Auch die vielen andern Handzeichnungen und Entwürfe Weitbrecht's athmen einen großen Reiz durch die liebevolle Hingabe an die Natur und die zarte Keuschheit und Naivetät ihrer Darstellung, die sich von jeder konventionellen Weise und fremden Einflüssen frei hält. Deßhalb ziehen wir auch seine Schilderungen aus dem wirklichen Leben, die gemüthvollen häuslichen und Familienscenen, seinen religiösen und mythologischen Kompositionen vor, in denen sich seine sinnige, liebenswürdige Künstlernatur weniger in ihrem eigentlichen Element zeigen konnte. Großartigkeit des Stils und durchgebildete Vollendung der Form treten bei ihm zurück gegen die poetische Anmuth, womit er die Erscheinungen der Alltagswelt zu verklären weiß, ohne dadurch an Wahrheit und Originalität einzubüßen. Auch die vielen Ornamente und Verzierungen, die er in seiner Stellung als Inspektor der Eisengießerei in Wasseralfingen, größtentheils auf Verwendung bei Oefen berechnet, ausführte, erscheinen uns deßhalb minder werthvoll, so gern wir auch den darin hervortretenden Geschmack und verständnißvollen Sinn anerkennen. Die Ausstellung enthält eine große Zahl solcher plastischen Arbeiten in Eisenguß, denen sich andere in Marmor anschließen. Viele Vasen sind unter den letzteren lobend hervorzuheben. Grabdenkmale, Entwürfe zu Tischteppichen, Uhrengehäusen, Schreibzeugen, Briefbeschwerern u. dergl. sprechen zwar für den Fleiß und die Vielseitigkeit des Künstlers, leider aber auch dafür, daß sich sein Talent oft in kleinen Aufgaben verzetteln mußte! Am bekanntesten ist von seinen Werken jedenfalls der große Fries in dem Festsaale des königlichen Landhauses Rosenstein bei Stuttgart, Darstellungen des ländlichen Lebens schildernd, von dem 70 Blatt Lithographien und ein ganzer Band Originalskizzen, sowie acht Reliefs in der Größe der Ausführung in Gyps ausgestellt sind. Das sind wieder treffliche Schöpfungen, wie sie sich in ähnlicher Weise selten finden! Welches eindringende Verständniß für das Wesen des Volks in den mancherlei Beschäftigungen daheim und draußen spricht aus diesen verschiedenen Scenen, die uns bald auf Pferde- und Viehmärkte, bald auf das Erntefeld, auf die Weinberge u. s. w. versetzen und Ernst und Scherz des Lebens charakteristisch und seelenvoll zur Anschauung bringen! Mit einer oberflächlichen Betrachtung ist bei Weitbrecht's Werken wenig gewonnen, und auch eine Beschreibung vermag kein zutreffendes Bild derselben zu geben: man muß sie mit derselben hingebenden Theilnahme selbst beschauen, mit der sie ihren Gegenstand darstellen, um zur vollen Würdigung der seltenen Vorzüge zu gelangen. Das gilt sowohl von seinen großen Kompositionen, als auch von den kleinsten Skizzen nach der Natur, denn gerade auch in diesen finden wir so recht die ungesuchte Einfachheit seiner Auffassungsweise. Ein echt deutscher Charakter von tüchtiger Gediegenheit und Gemüthstiefe, der bei näherer Bekanntschaft immer neue gute Seiten wahrnehmen läßt, berührt uns bei Weitbrecht um so wohlthuender, als sich gerade in der Kunst der blendende Schein häufig nur allzu breit macht und den wirklichen Gehalt zu verdunkeln droht. Weitbrecht hat mehrere tüchtige Schüler gebildet, die als Lehrer an verschiedenen württembergischen Kunstgewerbeschulen in seinem Geiste erfolgreich fortwirken. Einer derselben, C. Plock, sein Nachfolger in Wasseralfingen, beschickte die Ausstellung mit der Porträtbüste des Meisters, und sein Freund, der k. Hüttenkassirer a. D. F. Mayer in Eßlingen hatte dem Kataloge eine warm und lebendig geschriebene Lebensskizze Weitbrecht's beigefügt, die das Interesse für seine Bedeutung als Mensch und als Künstler nur noch zu steigern geeignet ist.

Vermischte Nachrichten.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** Nachdem in der Sitzung vom 3. Juli Herr Curtius an Novitäten: Zannoni's Prachtwerk über die Ausgrabungen in der Certosa Lief. 3 und 4, und Sandwith's Stile in den Thongefäßen von Cypern vorgelegt hatte, besprach er ein aus den Silberminen von Laurion stammendes schmuckloses Thongeräth, welches die Form eines Doppelbechers mit regelmäßig durchbohrten Wänden besitzt. Er stellte die Vermuthung auf, daß dieses Geräth zur Luftreinigung in den Stollen mittels Räucherung gedient habe. Klarer und ansprechender war ein Erzgeräth, das der Vortragende aus einem frisch geöffneten Grabe in Orvieto erworben hatte: ein Schreibgriffel mit gewundenem Stiel und glatter Spitze. Der Stiel schließt oben mit einem Knopfe, auf dem ein beschuhter Knabe steht, vorzüglich modellirt, welcher in der einen Hand einen Griffel hält, in der andern ein Buch. Auf dem Kopfe trägt er einen Aufsatz in Form eines Pinienzapfens, welcher zum Glätten der Wachsfläche benutzt wurde. Endlich berichtet Herr Curtius aus Briefen des Dr. Milchhöfer über die Skulpturen von Sparta, von denen er bei längerem Aufenthalte mit Dr. Dressel zusammen ein genaues Verzeichniß gemacht hat. Die wichtigsten Stücke sind bereits durch Martinelli geformt worden. Herr Schöne legte die Schrift des Dr. Flasch in Würzburg vor: „Zum Parthenonfries". Herr Hirschfeld berichtete über den Verlauf der Ausgrabungen zu Olympia während der vergangenen zweiten Arbeitsperiode. Zwei Hauptaufgaben hatten in dieser Zeit vorgelegen und waren gelöst worden. Die eine war die weitere Freilegung des ersten Centrums der Ausgrabungen, des Zeustempels, welcher nun, an allen Seiten gereinigt, ganz zu überschauen und bis in seine Details zu erkennen ist. Vor der Ostfront ist die früher gefundene Basenstraße durch mannigfache weitere Funde — auch großen epigraphischen Interesse's — vervollständigt worden, und es ist gerade hier aus den späteren Resten — einer Befestigungsmauer, Gräbern und armseligen Hütten auf und über denselben — erkennbar, daß wenigstens noch zwei Schichten von Bevölkerung über der antiken liegen; eine frühe byzantinische, die noch mit einigem Verständniß das antike Material benutzte und sicher schon im sechsten christlichen Jahrhundert vorhanden war, und eine folgende, deren Hütten, noch aus antiken Steinen hergestellt und nach oben häufig mit kleinen Bruchstücken und Feldsteinen fortgesetzt, einen Theil der Ebene netzartig überziehen. Wie die Gruppen vom Ost- und Westgiebel des Zeustempels durch bezügliche Funde allmählich greifbare Gestalt gewonnen haben, ist durch die einzelnen Berichte bekannt geworden; der Vortragende begnügte sich daher damit, auf die Berührungspunkte beider Darstellungen in der Ausführung und auf die Verschiedenheit in der Komposition hinzuweisen. Die zweite Aufgabe war gewesen, eine sichere Basis für die weitere Fortsetzung der Ausgrabungen zu gewinnen. Diese ist durch die Anlage von mehreren strahlenförmig sich ausbreitenden Gräben gesucht worden, die nach einander zur Aufdeckung einer frühen, auf antiker Grundlage ruhenden Kirche, zur Freilegung von Fundamenten (der Thesauren?) und einer großen römischen Nische — mit zahlreichen Marmorstatuen — am Kronion und schließlich zur Entdeckung des Heraion, eines großen dorischen Tempels von ungewöhnlicher Form, 80 Meter nördlich vom Quellendom des Zeustempels, führten. Im Heraion fand sich unter Anderem auch die Hermesstatue, welche Pausanias ein Werk des Praxiteles nennt. Der Gewinn in dieser Periode auch an Einzelheiten war sehr groß, und für die Fortsetzung sind unzweifelhafte Fingerzeige gegeben. Im Anschluß an diesen Vortrag warf Herr Robert die Frage auf, ob Pausanias nicht in der Deutung des Westgiebels geirrt haben könne; nicht eine attische, sondern eine peloponnesische Sage erwarte man an dieser Stelle dargestellt zu

finden, und zwar eine solche, die mit der olympischen Festfeier in einer gewissen Beziehung stehe. Eine solche sei das Abenteuer des Herakles beim König Dexamenos im arkadischen Olenos. Herakles befreit die vom Kentauren Eurytion geraubte Tochter des Königs und tödtet den Räuber; die Sage ist schon von Bakchylides poetisch behandelt worden. Es wird durch diese Annahme auch ein Zusammenhang zwischen den Darstellungen des Ost- und Westgiebels erreicht, indem in diesem der Gründer der olympischen Spiele Herakles, in jenem der Erneuerer derselben Pelops der Hauptheld ist. Nach der Ansicht des Vortragenden haben Angaben des Pausanias über den Inhalt von Bildwerken, die nicht durch Beischriften erläutert waren, keine andere Autorität als die antiker Deutungsversuche, denen wir andere Deutungen gegenüberzustellen berechtigt sind. In diesem Falle hätte Pausanias, der einen Kentaurenkampf dargestellt sah, an den ihm geläufigeren und in der späteren Zeit bekannteren Kampf des Theseus gedacht. Der Vortragende besprach dann noch einige Darstellungen von Sternbildern und Sternmythen in der pompejanischen Malerei. Herr **Mommsen** legte die Schrift des Herrn Ch. Morel in Genf vor: Les associations de citoyens Romains et les curatores c. R. und wies darauf hin, daß dieselbe, wie auch der Verf. anerkennt, wesentlich zu den gleichen Resultaten kommt, die der Vortragende vor wenigen Jahren im 7. Bande des Hermes über die römischen Lagerstädte entwickelt hat. Unter den Differenzpunkten sei der hauptsächlichste, daß Herr Morel mehr den civilen, der Vortragende mehr den militärischen Charakter dieser Quasi-Stadtgemeinden hervorhebe; womit Herr Mommsen bei aller Anerkennung der geschickten Führung der Untersuchung des rühmlich bekannten jungen Gelehrten nicht glaubt einverstanden sein zu können. Die Zeitbestimmung der Inschrift, die Herr Morel giebt, beruhe übrigens auf notorisch irriger Datirung des Abkommens der Tribus, wie denn auch der Verf. die Einführung der curatores viarum fälschlich unter Trajanus setze statt unter Augustus oder spätestens Tiberius. Zuletzt legte der Vortragende eine neu gefundene stadtrömische Inschrift vor, welche zum ersten Mal einen „Patrizier von Geburt" aufführt, und welche darum, wenn sie auch sonst später erscheinen könnte, nicht in die Zeit nach Constantin gesetzt werden dürfe, da dieser die Erblichkeit des Patriziats aufgehoben habe.

Fritz Reuter-Denkmal. Der geschäftsführende Ausschuß der vereinigten Komités für das Reuter-Denkmal veröffentlicht soeben das erste Verzeichniß der bis zum 1. März d. J. gesammelten Geldbeiträge, welche bis zu dem genannten Datum die Summe von 13,245 Mark erreicht hatten. An der Spitze des Verzeichnisses stehen die Beiträge des Großherzogs von Mecklenburg-Schwerin (1500 Mark) und des Großherzogs von Mecklenburg-Strelitz (300 Mk.). Weitere Beiträge werden erbeten: in Schwerin zu Händen des Hrn. August Voß, in Berlin zu Händen des Hrn. Jakob Landau und in Neubrandenburg zu Händen des Herrn Dr. V. Siemerling.

B. **Der Bildhauer Wilhelm Rösch** in Stuttgart, ein Schüler Donndorf's, hat eine Büste des Dichters Eduard Mörike vollendet, welche sich durch geistvolle Auffassung, lebenswahren Ausdruck und geschickte Behandlungsweise auszeichnet. Sie ist für ein Monument bestimmt, welches abgesehen von dem Grabdenkmal Mörike's, dessen Ausführung dem Bildhauer Dietelbach anvertraut worden, an einem geeigneten Platze in Stuttgart errichtet werden soll. Das Postament wird mit Reliefdarstellungen geschmückt, die sich auf den Genius und die Werke des Dichters beziehen. Das Ganze soll in Marmor ausgeführt werden.

B. **Corneliusdenkmal für Düsseldorf.** Professor Donndorf hat die Figur der Poesie für das Postament des Cornelius-Denkmals in Düsseldorf vollendet und vor der Absendung nach Dresden, wo das Modell in Bronze gegossen wird, einige Tage in seinem Atelier ausgestellt. Die Auffassung ist geistvoll und lebendig und giebt wieder Zeugniß von der außerordentlichen Begabung des Meisters. Mit begeistertem Ausdruck blickt die kräftig schöne weibliche Gestalt aufwärts, ihre linke Hand hält eine Schriftrolle, die sich über das rechte Kniee legt, während sie in der rechten Hand die Leier trägt. Die Formen sind von großer Schönheit, besonders gelungen aber ist der prächtige Kopf mit den edlen Zügen und dem beseelten Auge, umrahmt von dem herabwallenden Lockenhaar. So stellen wir uns die Muse der Dichtkunst vor, die, zu unsterblichen Werken getrieben, nicht jene krankhafte Weltschmerzpoesie aus Veilchenduft und Blüthenstaub erzeugt, sondern die kernigen Heldenlieder, die großartigen Geistesoffenbarungen, welche ewig giltig bleiben und denen Cornelius eine reiche Stoffquelle zu erhabenen Schöpfungen entlehnte! Donndorf wird nunmehr sogleich die Figur der Religion beginnen, die an der andern Seite des Postaments dargestellt werden soll, um eine vielleicht noch bedeutendere Richtung der Kunstweise des Altmeisters zu charakterisiren. Beide Gestalten sind sitzend aufgefaßt und geben dem geschmackvoll gegliederten Unterbau, der die stehende Hauptfigur trägt, einen wirkungsvollen Abschluß.

A. W. **Fresken von Pordenone in Venedig.** Unter den in letzter Zeit in Venedig zu verzeichnenden Restaurations- und Conservirungsarbeiten nimmt die „Befestigung" der mehr als halbzerstörten Fresken im Klosterhofe von San Stefano eine erfreuliche Stelle ein. Man verdankt dieselbe der kundigen Hand des durch seine Thätigkeit in Assisi, Florenz, Parma, Padua und neuerlich in Venedig rühmlichst bekannten Cav. Botti, Inspektors der Gemäldegalerie der Akademie in Venedig. Bekanntlich lautet sein Programm: „Nicht Uebermalen sondern nur sichern vor weiterem Ruin" (Conservare, non ritoccare). Wer je den Kreuzgang von San Stefano durchschritt, hat wohl mit Bedauern gesehen, in welch' trostlosem Zustande jene Fresken, einst die schönsten Arbeiten Pordenone's genannt, sich befinden. Nicht genug, daß die Zeit und feuchte Luft Venedigs das Ihre gethan hatten, gesellte sich auch die Roheit der Menschen hinzu, diese Denkmäler einer großen Kunstepoche frevelhaft zu zerstören. Das Kloster war lange Kaserne, ehe italienische Truppen hier einzogen. Damals zog man mitten durch drei der schönsten Figuren Kamine hindurch, welche außen auf die Mauer geklebt, die reizenden Frauengestalten der Länge nach in zwei Hälften theilten. Rechts und links leuchtete noch der Schmelz altvenezianischen Frescokolorits und ließ um so mehr das Verlorne bedauern. Die lange Folge der Scenen des alten und neuen Testamentes unter der Fensterreihe war kaum mehr zu erkennen durch Staub und Schmutz. Tiefes Bedauern bei Durchschreitung des Klosterhofes war jedesmal die Empfindung des Kunstfreundes. Endlich erhob sich vorigen Sommer ein Gerüst vor den Fresken und Botti begann sein gefahrloses Reinigungswerk. Was er gethan, zeigt sich jetzt, nachdem seine gewissenhafte Arbeit geschehen. Leider hätte er 20 Jahre früher kommen müssen. Das noch Erhaltene strahlt in neuem Glanze und ist vor fernerem Herabfallen gesichert. Das Fehlende ist durch einen neutralen Ton gefüllt, unter welchem die feste, von Botti eingestrichene Masse einem weiteren Zerstörungswerke vorbeugt. Die Zwischenräume zwischen den Fensterbänken wurden durch schmale Steinplatten ausgefüllt und so ein vorspringendes Schutzdach geschaffen für den herabrinnenden Regen, der das meiste hier zerstörte. Nachdem so das wenige Erhaltene vor weiterem Untergange geschützt ist, läßt sich jetzt erst die ganze Schönheit des Pordenone'schen Werkes ahnen. Von erstaunlicher Tiefe, ganz wie beim Oelbilde, ist das Kolorit der bildlichen Scenen, reizend schön die Farbe der tanzenden Kinder und der über ihnen befindlichen Frauengestalten, unter welchen besonders jene in rothem Sammet und dem Dogenbarett zu dem Schönsten gehört, was Pordenone geschaffen hat. Nirgends in seinen Bildern wird man diesen süßen üppigen Frauenköpfchen wieder begegnen. Der die ganze Malerei abschließende Fries mit Ornament und Putten ist jetzt erst zu erkennen. Botti ist im Augenblick mit der Konservirung eines bedeutenden wohl kaum gekannten Bildes von Paris Bordone beschäftigt, welches von Holz auf Leinwand übertragen wird: Madonna auf dem Throne, aus der Kirche in Valdobiadene. Ist diese Arbeit beendet, so kommt die Reihe an den vielgepriesenen Palma Vecchio in Zerman, ein Bild, welches dem Untergange nahe war durch Abblättern der Farbe. Es stellt ebenfalls eine Madonna auf dem Throne dar, umgeben von Heiligen, eines der bedeutendsten Altarwerke dieses so seltenen Meisters. — Es ist Venedig nur Glück zu wünschen, daß ein Mann wie Botti, der allem „Uebermalen" den unversöhnlichsten Haß

geschworen, endlich in Venedig ein Wort mitzusprechen hat, wo so viel an den armen alten Meistern gesündigt wurde durch grauenhafte Restauration. Möchte Botti eine recht lange wirkungsreiche Thätigkeit in Venedig gegönnt sein!

* **Victor Tilgner**, der durch seine lebensvollen Büsten in weiten Kreisen rühmlich bekannt gewordene junge Wiener Bildhauer, hat soeben im Auftrage Sr. Maj. des Kaisers von Oesterreich eine größere plastische Arbeit vollendet, welche in der Kunstgießerei von K. Hohmann in Wien für die Pariser Ausstellung in Bronze ausgeführt wird. Es ist ein kolossaler Triton, der eine Najade raubt. Die kühn aufgebaute, frisch und lebendig modellirte Gruppe ist als Brunnenzier inmitten eines von Wasserthieren umgebenen Bassins gedacht und dürfte später in einem der öffentlichen Gärten Wiens zur Aufstellung gelangen.

Aus Straßburg wird geschrieben: Die vor fünf Jahren begonnene Restauration des Münsters schreitet rüstig vorwärts. Die zahlreichen Reparaturen, welche die Ereignisse von 1870 nothwendig gemacht haben, erstrecken sich auf alle Theile dieses erhabenen Monuments gothischer Baukunst, von den unteren Strebepfeilern bis zur Spitze. Allüberall sieht man neue Erker, Thürmchen und Steinleisten, die durch ihre röthlich graue Farbe sofort in's Auge fallen und einigermaßen abstechen von dem zum Theil verwitterten Gestein des Domes. Augenblicklich befindet sich in schwindelnder Höhe, in der Nähe der „Schnecken", ein fliegendes Gerüst behufs Restaurirung der verdorbenen Theile auf der Nordseite der Kathedrale. Kürzlich wurde über der Mitte des großen Portals, dessen schwere Thüren ebenfalls erneuert werden sollen, eine lebensgroße Statue der Madonna mit dem Christuskinde unter einer reich verzierten Königskrone errichtet. Daneben soll St. Peter ein Piedestal und gleichfalls eine Königskrone erhalten. Auch die 14 Kaiser- und Königsstatuen, welche Chlodwig, Dagobert, Rudolph von Habsburg und Ludwig XIV. Gesellschaft leisten sollen, sind schon längst fertig und harren in den Werkstätten des Frauenstiftes ihrer Aufstellung. Es sind, zu je vier an den verschiedenen Façaden gruppirt, die folgenden: Pipin der Kleine, Karl der Große, Otto der Große und Heinrich der Vogelsteller; Heinrich II., Heinrich III., Philipp von Schwaben und Friedrich Barbarossa; Ludwig II., Friedrich II., Karl Martell und Lothar II.; endlich Karl von Provence (Carolus junior) und Kaiser Heinrich IV., alles kolossale Reiterstatuen, mit Ausnahme der beiden letzten, die zu Fuß marschiren müssen. Im Chor und Transept des Münsters sollen prächtige Freskogemälde angebracht werden, deren Vollendung aber erst in vier Jahren in Aussicht gestellt wird. Bis dahin verunziert ein kolossales Holzgerüst das Innere des Gotteshauses. Mit dem Bau der Krönung der Kuppel endlich hat man noch nicht angefangen.

A. W. Audenrith's Zeichnungen aus Nürnberg. Wiederholt wurde in dieser Zeitschrift mit Entrüstung auf den Schaden hingewiesen, welchen das alte schöne Nürnberg fortgesetzt erleidet durch Zerstörung seiner malerischen Mauern, Gräben und Thürme. Die in jenen Artikeln aufgeführten Argumente waren Vielen aus innerster Seele gesprochen, welche Nürnberg kennen und es lieben lernten. Diese theilnehmenden Freunde der guten alten Reichsstadt werden gewiß mit Vergnügen hören, daß das in Nürnberg unwiederbringlich Zerstörte wenigstens durch die Kunst der Vergessenheit entrissen ist. J. Audenrith, der jedem Nürnberger bekannte fleißige Zeichner, hat, seit Jahren hierin mit aller erdenklichen Liebe thätig, einen Schatz von Bleistiftzeichnungen und Aquarellen angesammelt, in welchen er, oft in größerem Formate, die verschiedensten malerischen Prospekte der Stadt wiedergiebt. Unter diesen meisterhaft mit größter Durchführung behandelten Blättern befinden sich manche, welche jetzt nicht mehr Vorhandenes in all' seinem Duft und Reize mittelalterlicher Erscheinung vortrefflich schildern. Einem Nürnberger Photographen gelang es, die anspruchslose Bescheidenheit des Künstlers auszunutzen, und so befinden sich denn in allen Schaufenstern jene Audenrith'schen Blätter in Photographien und werden viel verkauft. Die Originale selbst jedoch kennt fast Niemand außerhalb Nürnbergs. Sie waren von Zeit zu Zeit ausgestellt im Nürnberger Kunstverein, die Künstler fanden sie reizend, wunderschön, das Publikum, welches wenig Herz für seine alten Zierden hat, verstand diese noch weniger in solch' feiner sinniger Weise vorgetragen, und so kehrten die Zeichnungen des unermüdlichen, seine Befriedigung in sich und im rastlosen Schaffen findenden Künstlers jedesmal wieder in seine Mappe zurück. An hoher Stelle schien man sich einen Augenblick für die Audenrith'schen Zeichnungen auf's Allerwärmste zu interessiren, doch wurde der rechte Augenblick versäumt und die Zeichnungen wurden zurückgeschickt. So gestatte man hier der Freundespflicht dem stillen Verdienste, so weit es Worte können, zum Recht zu verhelfen und alle Verleger von Erzeugnissen vervielfältigender Kunst auf diese Blätter aufmerksam zu machen, welche in Radirung oder Holzschnitt eine der anziehendsten Sammlungen ausmachen würden! Die Photographie ist nicht im Stande, Bleistiftzeichnungen wiederzugeben, und so geben denn die in Nürnberg ausgestellten Photographien gar keinen Begriff von der Feinheit der Audenrith'schen Blätter.

Zeitschriften.

L'Art. No. 137.
Le salon de Paris 1877. Aquarelles, dessins et gravures. I. M. Puvis de Chavannes, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Les artistes étrangers au salon de 1877, von Ch. Tardieu. (Mit Abbild.) — Le musée de Sèvres, von L. Enault. (Mit Abbild.)

Kunst und Gewerbe. No. 34.
Die Teppichwirkerei und Sammlung des Hauses Este. — Das mährische Gewerbemuseum in Brünn; kunstgewerbliche Ausstellung in Stockholm.

Gewerbehalle. Lief. 8.
Altdeutscher Teppich; gläserne Kanne mit farbigem Email aus Venedig, 16. Jahrh.; schmiedeeiserne Balkongitter aus Venedig und Mailand, 16. Jahrh.; hölzerne Truhe, schweizerischen Ursprungs aus dem Ende des 16. Jahrh. — Moderne Entwürfe: Salonspiegel; Büffet; Fauteuil; Buch-Einband.

Inserate.

Die schweizerische Kunstausstellung von 1877

beginnt in

Basel . . . . am 12. April,
St. Gallen . . . „ 18. Mai,
Zürich . . . . „ 16. Juni,
Glarus . . . . „ 16. Juli,
Constanz . . . „ 7. August,
Schaffhausen . . „ 26. August,
Winterthur . . . „ 21. September.

Die Bedingungen betreffend Zusendung von Gemälden sind in No. 13 dieses Blattes enthalten.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Die Cultur
der
Renaissance in Italien.
Von
Jakob Burckhardt.

Dritte Auflage, besorgt von Ludwig Geiger.

Erster Band.

362 S. 8. br. 4 M. 50 Pf. in feinem Halbfranzband 6 M. 50 Pf., in Halbsaffian, Schnitt- und Deckel uniform, 7 M. 50 Pf.

Inhalt des I. Bandes: I. **Der Staat als Kunstwerk.** 1. Einleitung. 2. Tyrannis des 14. Jahrh. 3. Tyrannis des 15. Jahrh. 4. Die kleineren Tyrannien. 5. Die größeren Herrscherhäuser. 6. Die Gegner der Tyrannis. 7. Die Republiken: Venedig und Florenz. 8. Auswärtige Politik. 9. Der Krieg als Kunstwerk. 10. Das Papstthum und seine Gefahren. 11. Schluß: Das Italien der Patrioten. 12. Anmerkungen. II. **Die Entwickelung des Individuums.**

Der II. Band (Schluß) wird noch im Laufe dieses Jahres erscheinen.

Verlag von **Julius Buddeus** in Düsseldorf.

Grundzüge
der Lehre von der Perspective.

Zum Gebrauch
für Maler und Zeichenlehrer
von
R. Wiegmann,
weil. Professor der Baukunst a. d. Kgl. Kunstakad. Düsseldorf.

Zweite verbesserte Auflage.

Preis **mit Atlas mit 19 Tafeln** 3 M. 60 Pf.

Ein wegen seiner Kürze und praktischen Brauchbarkeit seit Jahren bestens eingeführtes Buch.

Reichs-Museum in Amsterdam.

Photographien nach den durch die Holländische Regierung gut geheissenen Plänen des Reichsmuseums, entworfen durch den Herrn Architekten Cuypers, sind zu beziehen bei **Wegner & Mottu** in Amsterdam gegen Einsendung von Postwechseln à fl. 2 p. Blatt (4 Blatt auf halbem Bogen Carton). Bei grossen Abnahmen Rabatt.

In meinem Verlage erscheint und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Des Conrad Grünenberg
Ritters und Burgers zu Costenz Wappenpuch

nach dem
im Besitz des Königl. Heroldsamtes zu Berlin befindlichen Originalcodex vom Jahre 1483 in Farbendruck neu herausgegeben von
Dr. **Rud. Graf Stillfried-Alcántara,**
königl. Oberceremonienmeister und wirklicher Geheimer Rath,
und Ad. M. Hildebrandt.

30 Lieferungen à 10 Blatt mit Text à 9 Mark.
Erschienen Lief. 1—7 mit Text.

Görlitz. **C. A. Starke,** Verlag.

In Vorbereitung:

Verzeichniss der Bibliotheken

des Herrn von Tscharner von Kehrsatz und von Bondarewski, gewes. kais. russ. Staatsrath, nebst einig. kleineren Büchersammlungen.

Liebhaber von Seltenheiten und Kunstsachen machen wir ganz besonders darauf aufmerksam.

J. Dalp'sche Buchhandlg. (K. Schmid) in Bern.

C. Kœhler's Verlag
DARMSTADT.

Der Rhein.

19 Aquarelle von C. P. C. Koehler, mit Schilderungen und Sagen von Dräxler-Manfred; quer fol. in Prachtband 30 M.

Das Berner Oberland.

20 Aquarelle von L. Robock, mit Schilderungen und Sagen von Prof. Ed. Osenbrüggen; quer fol. in Prachtband 46 M.

L'Oberland Bernois.

20 Aquarelles de L. Robock avec Descriptions et Legendes par B. d'Oradour, quer fol. rel. 46 M.

Die Salzburger Alpen.

21 Aquarelle von C. P. C. Koehler, mit Schilderungen und Sagen von Dr. Max Haushofer; quer fol. in Prachtband 46 M.

Der Königsee,
Berchtesgaden u. die Ramsau.

6 Aquarelle mit Text, Auszug aus Salzb. Alpen, quer fol. in Prachtband 15 M.

Waidmanns Freud'
im Wald u. auf der Haid'.

Aquarelle von C. F. Deiker, Text von Adolf & Karl Müller, quer fol. in Prachtband 60 M.

Der Schweizer Holzstyl

in feinen cantonalen und constructiven Verschiedenheiten, vergleichend dargestellt mit Holzbauten Deutschlands. 40 Foliotafeln, theils in Farbendruck, theils in Stahlstichen mit Text u. 78 Holzschnitten, cartonirt 49 M.

Die Berufsarten

der Malerei, Architektur u. vervielfältigenden Künste v. Dr. Bruno Meyer & Franzius. 1 M.

Landschaftsstudien

von Paul Weber.

Untere Stufe } 4 Blatt in Fol. 2 M.
Mittlere „ }
Obere „ Blatt 1—12 in Fol. 6 M.

☞ Die Aquarellwerke sind auch in monatlichen Lieferungen zu haben u. werden auf Wunsch direkt franko geliefert, sowie auch durch jede Buchhandlung.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Geschichte der Plastik.

Von Prof. Dr. **W. Lübke.** Zweite stark verm. und verb. Auflage. Mit 360 Holzschn. gr. Imper.-Lex.-8. 2 Bde. broch. 19 M.; eleg. geb. 22 M. 50 Pf.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XII. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

30. August



Nr. 47.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1877.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Donnerstag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Der Salon von 1877.

III.

Das Porträt hat zu allen Zeiten in der französischen Kunst sowohl durch die Zahl als durch die Beschaffenheit der Werke eine bedeutende Rolle gespielt; für die Gegenwart könnte man sogar die Behauptung aufstellen, daß sich die wahrhaft bedeutenden Künstler mehr durch's Porträt als durch Werke anderer Art zur Geltung bringen. Es hat beinahe den Anschein, daß gegenwärtig die Aufgabe, einen erfundenen Stoff zu gestalten, die ausführende Hand der Künstler in Verlegenheit setzt, sie schwächt und deren Originalität beeinträchtigt. Auch der diesjährige Salon unterstützt die Annahme und liefert zu deren Gunsten sehr interessante Beispiele. Eines der hervorragendsten ist das Porträt des Herrn Thiers von Léon Bonnat. Die Masse der Besucher des Salons war fortwährend durch dieses Bildniß angezogen; nicht allein wegen der ungeheuren Popularität der dargestellten Persönlichkeit, deren Züge in Frankreich so bekannt, ja familiär sind, sondern auch durch das bedeutende, ergreifende Talent, von welchem das Bild Zeugniß giebt. Man wurde nicht müde, in den ruhigen, gesammelten Zügen dieses Kopfes, in den unter dem schwarzen Gewande merkwürdig angedeuteten Körperformen, ja selbst auf den des Schreibens so gewöhnten Händen die bewegte, wechselreiche Geschichte dieses außerordentlichen, noch immer unermüdlichen Greises zu erforschen. Der ehemalige Präsident der Republik steht aufrecht, bis unterhalb der Kniee sichtbar da und wendet das ein wenig nach links geneigte Haupt dem Beschauer voll zu; der rechte Arm gleitet an der Seite des Körpers herab, während der linke sich auf die Hüfte aufstützt. Das Gesicht ist durch ein von oben einfallendes Licht beleuchtet, dessen Strahlen das historisch gewordene „Toupet" dieses durch sprühende Intelligenz und ungemeine Beweglichkeit frappirenden Kopfes mit einem silberschimmernden Glanze umgeben. Die ganze Figur hebt sich von einem veilchenfarbigen, aber tiefdunklen Hintergrunde wirkungsvoll ab; der Kopf ist mit erstaunlicher Sicherheit gezeichnet, oder, besser gesagt, skulptirt, wenn man diese Bezeichnung auf eine so geschmeidige Malerei anwenden könnte. Der Ausdruck ist sehr ernst, fast traurig; man wird gewahr, daß die Unglückstage Frankreichs an diesem großen Patrioten nicht spurlos vorübergegangen sind, und daß sie von seinen feinen Lippen, von seinem lebendigen Auge den wohlbekannten heiter spöttelnden, leichtironisirenden Zug der guten alten Zeit hinweggescheucht haben. Dieses Porträt ist ein wahres Historienbild, und Bonnat hat sich durch dasselbe nicht bloß über alle anderen Porträtisten, sondern sogar über sich selbst erhoben.

Unter den Bildnissen intimerer Art sind uns zunächst zwei Werke von Paul Dubois aufgefallen. Schon im vorigen Jahre hatte dieser treffliche Meister, ein Hauptträger der modernen französischen Skulptur, auch unter den Porträtmalern eine hervorragende Stellung zu erringen gewußt; das von ihm ausgestellte Bild seiner Kinder war an vornehmer, einfacher Auffassung, an scharfer Zeichnung und zarter, zweckmäßiger Farbengebung geradezu ein Meisterwerk zu nennen. Nicht minder bedeutend zeigt er sich diesmal. Ein reizender, feiner Mädchenkopf mit leicht gewölbter Stirn, vollen Wangen

und herrlich eingefügten, lebhaft, gleichsam aufmerkend herausblickenden Augen, im Rahmen prachtvoller, die Schultern umwogender, lichtbrauner Haare, hätte unmöglich verständnißvoller, zarter, keuscher wiedergegeben werden können. Daneben behauptet sich in gleicher Wirksamkeit das Bildniß einer jungen Frau, der Prinzessin de Broglie. Auch diese Dame, deren Kostüm, ein braunes Sammetkleid und ein breiträndiger Filzhut in Rembrandt's Art, sehr malerisch ist, hat der Künstler höchst geistreich aufgefaßt und mit edler Einfachheit dargestellt. Nur lastet der etwas schwer gerathene Hintergrund auf den schönen Schultern der Figur und sollte durch lichtere Töne leichter gemacht werden.

Wir gehen zu einem Künstler von auserlesener Anmuth und Zartheit über, dessen Name im Auslande noch unbekannt ist und der selbst in der Heimat nur von den Eingeweihten recht gekannt, nur von den eigentlichen Kunstverständigen recht genossen und bewundert wird. Wir meinen Henri Fantin-La-Tour, dessen „Lektüre" zwei Bildnisse junger Frauen in einem großen Rahmen umschließt. Sie sitzen vor einem mit einem einfachen Tuche bedeckten Tischchen, auf welchem zwei frisch erblühte Rosen in einem Glase prangen. Die eine der bescheiden und dunkel gekleideten Damen ist bloß im Profil sichtbar; sie liest der anderen, welche dem Beschauer ihr volles Angesicht zuwendet, aus einem Buche vor. Das Zimmer, in welchem diese „Konversation" sich abspielt, ist mit guter Absicht ganz schmucklos gehalten; man sieht darin fast keine Möbel und am allerwenigsten jenes glitzernde Beiwerk, das auf derartigen Darstellungen so oft die Aufmerksamkeit von der Hauptsache abzieht und den Gesammteindruck zerstört. Da hört man unwillkürlich der Vorlesung zu und athmet den bezaubernden Duft dieser Intimität in tiefen Zügen ein.

Nach langjähriger Abwesenheit hat sich heuer Meissonier wieder im Salon eingefunden; er hat ein Porträt ausgestellt, dessen Rahmen größer ist, als er bei seinen Bildern sonst zu sein pflegt. Warum der Künstler diesmal den Versuch machte, das gewöhnliche Format seiner Werke zu vergrößern, wissen wir nicht; wohl aber ist es unzweifelhaft, und wir sagen es frei heraus, daß der Versuch mißlang. Der Künstler zeigt uns den Akademiker Alexander Dumas in seinem Arbeitszimmer, vor einem mit Bücherstößen bedeckten Schreibtische sitzend. Der Dichter hat sich in seinem großen Fauteuil stark zurückgelehnt und den Kopf nach rechts gewendet; auf den weit vorgestreckten, gekreuzten Beinen ruhen die in einander gelegten Hände. Der Hauptwerth des Bildes liegt in dem mit fabelhafter Geschicklichkeit gemalten Beiwerk; die Hauptperson ist, wir sagen das mit Bedauern, weit weniger gelungen. Schon die Stellung ist sehr unglücklich gewählt, da man auf dem Bilde zu viel Bein und zu wenig Kopf zu sehen bekommt. Aber davon auch abgesehen, können wir uns mit dem Kopfe nicht befreunden. In Wirklichkeit so fein, intelligent, voll Geist und Verve, zeigt uns der Dichter auf diesem Abbild schwere, steife, aufgeblasene Züge. So mag Dumas allenfalls ausgesehen haben, als er das hohl philosophirende Drama schrieb, welches er „das Weib des Claudius" nannte; den Pfadfinder des „Demi-Monde", den schöngeistigen Pathologen des Pariser Lebens vermögen wir da nimmer zu erkennen. Die korrekte, schöne, geschlossene Formensprache der kleinen Bilder Meissonier's ist auf der größeren Fläche trocken, reizlos, fast verschwommen geworden.

Sollen wir auch noch Cabanel als Porträtisten erwähnen? Er hat ein weibliches Bildniß ausgestellt, aber darin nur gezeigt, daß er dasselbe Rezept, nach welchem er seine anderen Sachen fabrizirt und das wir bei Besprechung seiner „Lucretia" früher andeuteten, auch beim Porträt zur Anwendung bringt. Wir sehen nichts vor uns, als eine hübsch angezogene Wachspuppe; auch das schärfste Auge vermöchte in derselben keine Spur von Leben zu entdecken. So ist es bei allen Figuren Cabanel's seit Jahren gewesen, und so wird es auch immer sein.

Baudry, der Urheber der vielbewunderten Deckengemälde der neuen Oper, zeigt sich heuer nur als Porträtist. Sein Reiterbild eines Generals ist in der Art der englischen Porträts des vorigen Jahrhunderts aufgefaßt. Ein prächtiger Brauner, von vorn in Verkürzung sichtbar, füllt das Bild bis zum Rahmen; der noch jugendliche Reiter stützt sich mit der Rechten auf den Sattel und faßt mit der Linken an den Schwertgriff. Seine Haltung ist von vollendeter Eleganz und Natürlichkeit, das Pferd von meisterhaftem Relief, so daß es buchstäblich aus dem Rahmen zu springen scheint. Sehr hübsch ist der Hintergrund: eine beleuchtete Landschaft, in welcher sich mehrere fein gezeichnete, von Luft und Licht umflossene Reiter zerstreut herumtummeln. Das Bild zieht hauptsächlich durch die vollendete Klarheit und Leuchtkraft der Farbentöne an, die durch keinen Schatten getrübt oder beschwert werden; dann durch die natürliche Leichtigkeit der Malerei, welche keinen Gedanken an irgend eine zu überwindende Schwierigkeit aufkommen läßt. Vielleicht ist das Ganze nicht solid und kernig genug; aber die Frische und Leichtigkeit stempelt es zu einem bezaubernden Dekorationsbilde.

Dem Modeporträtisten Carolus Duran ist heuer die Zurichtung der Palette nicht gelungen; wir vermissen die warmen, lichtvollen Fleischtöne, sowie den Glanz der reichen Stoffe, die er uns sonst vorzuzaubern pflegte. Sein Bildniß einer verführerisch auf einem Divan liegenden Dame ist ganz verfehlt; dagegen ist das Knabenporträt nicht uninteressant und weist ein=

zelne Partien auf, welche an die vormalige bestrickende Malweise des Künstlers erinnern. Bastien-Lepage, dessen Debut so viel versprechend ausfiel, zeigt uns die Bildnisse seiner Eltern in einem Rahmen. Leider beeinträchtigen die offenbare Unzulänglichkeit der Arbeit und die gar zu banale Auffassung der Köpfe das Vergnügen, welches die gesunde, breite und originelle Malweise sonst bereiten würde. Ernst Duez, ein feinfühliger Kolorist, führt uns das Bild einer jungen Dame vor, welche in einer offenen Gegend am Meeresstrande, an eine Balustrade gelehnt, dasteht und sich hinter einem lichten Schirme gegen die glühenden Sonnenstrahlen birgt. Der Kopf hebt sich effektvoll von einem mit vollendeter Meisterschaft gemalten, durchsichtigen und leuchtenden, lichtgrauen Hintergrunde ab. Joseph Wencker, ein ganz junger Künstler, welcher inzwischen den prix de Rome erlangt hat — hoffen wir, daß dieser Erfolg ihm nicht zum künstlerischen Unheil gereiche! — hat ein anmuthiges Bildniß eines jungen Mädchens ausgestellt, welches durch den lebendigen, reizvollen Ausdruck und den feinen, vornehmen Gesammtton der Farbe an das oben erwähnte Kinderporträt von Paul Dubois erinnert. Schließlich sei noch eine große Komposition von Paul Mathey erwähnt, die ein Porträt zum Vorwande hat. Sie zeigt uns den Dekorationsmaler Rubé in seinem geräumigen Atelier; er ist im Begriffe, irgend eine Dekoration anzufangen und führt über einer ungeheuren, auf dem Boden aufgespannten Leinwand seine auf einem Besenstiel aufsitzende Farbenbürste spazieren. Das ist ein Stück leibhaftiger allermodernster Kunst, welcher jeder Vorwurf gut genug ist, wenn er in geistreicher und origineller Weise behandelt werden kann.

Paris, im Juni 1877. Charles Guerrard.

Altdeutsche Bilder in der Münsterkirche zu Kloster Heilsbronn.

Die Kirche, deren Bilderschätze wir hier zur Besprechung bringen, ist die Grabstätte der Burggrafen von Nürnberg und Markgrafen von Brandenburg, der Ahnen des Hohenzollerischen Hauses. Alles in dieser Kirche, die seit elf Jahren völlig restaurirt, in alter Pracht neu erstanden ist, ist hoch interessant: die geschichtliche Stellung derselben sowohl, als auch das, was in Baustil, Monumenten, Gemälden jene zum Ausdruck bringt. Wir haben hier Zeugnisse der Kunst früherer Jahrhunderte, wie sie uns anderswo nicht leicht zu Gebote stehen. Das gilt namentlich von den Bildern, die zahlreich auf Altarflügeln oder sonst einzeln an den Säulen und Wänden angebracht sind. Sie entstammen alle deutschen Meistern und sind fast alle gleich charakteristisch durch Auffassung und Darstellung. Es mag freilich sein, daß Viele, denen sich der Werth eines Gemäldes nur nach Glanz und Frische der Farbe, nach einer gewissen materiellen Glut der Erscheinung mißt, von diesen äußerlich sehr einfachen, dem modernen Auge vielleicht sogar abstoßend erscheinenden Bildern nicht sehr erbaut sein werden: die Herrlichkeit deutscher Dichtung alter Zeit, mag sie nun in Wort oder Bild erscheinen, fordert eben ein eigenes Auge, ein liebevolles Eingehen und Verständniß.

Wir wollen dem Leser, der vielleicht Lust hat, einmal auf der Fahrt von Stuttgart nach Nürnberg bei der nunmehrigen Eisenbahnstation Heilsbronn auszusteigen und die Kirche zu besuchen, bei weitem nicht unseren Ciceronedienst für alles, was dort Bild heißt, aufdrängen, sondern bescheiden uns, nur von deren sechs ihm zu sagen, was uns an ihnen aufgefallen und bei ihnen in den Sinn gekommen ist. Unter allen den Bildern, die uns hier beschäftigen, können wir nur von zweien das Alter, von keinem den Maler bestimmen. Genau sind in den alten, mit dem Ende des 14. Jahrhunderts beginnenden Klosterrechnungen, den „Computationes“ (die frühern sind zu Verlust gegangen), alle Ausgaben für den Künstler, sein Bild, seine Verköstigung u. s. w. angegeben, aber nie ist der Name desselben genannt: ein Zeichen, um wie viel weniger es den das Kunstwerk bestellenden Aebten oder sonstigen einflußreichen Persönlichkeiten des Klosters auf jenen, als vielmehr auf den Schmuck ihrer Kirche allein oder auch auf die monumentale Verherrlichung ihres Namens ankam. Denn mehrere der zu nennenden Bilder sind Votivbilder, von Einzelnen mit Bezug auf ihre Geschichte und Verhältnisse gestiftet.

So kniet gleich auf dem ersten der Abt Friedrich von Hirzbach, der in den Jahren 1340 bis 1351 regierte, dieses Bild also innerhalb dieser Zeit malen ließ. Damals war die Oelmalerei bekanntlich noch nicht in Uebung. Das Bild ist also in der diese damals vertretenden Temperamanier gemalt, d. h. auf mit Gypsgrund übertünchtes Holz ist ein eigenthümliches Gemisch von Leim und Farben aufgetragen. Der Grund des Bildes ist der byzantinische Goldgrund mit farbigen, in Zwischenräumen von einander stehenden Buckeln. Es ist ungefähr 5 Schuh hoch und stellt Christus, den leidenden, den gekreuzigten, dar. Aber die Auffassung ist eigenthümlich. Er steht am Kreuz; die Hände sind nicht angenagelt, sondern über der Brust gekreuzt; allein an ihnen, wie an den auf dem ausgeschweiften Kreuzesfuß stehenden Füßen sind die blutenden Nägelmale sichtbar. Auf den ganzen Körper, namentlich das Haupt, sind Blutstropfen gemalt; das Haupt selbst, mit dunklerem Haar, als sonst die Tradition zuläßt, ist nach der rechten Seite herabgesunken; die Augen sind offen,

mit wehmüthigem Ernst den Beschauer anblickend. Das Gesicht, der Kopf ist ausdrucksvoll, der Körper weniger gut, theilweise verzeichnet. Das grüne, roth ausgeschlagene Gewand legt sich um die linke Schulter, die rechte und die Brust bloß lassend; auch die beiden Füße sind bloß, der rechte mehr als der linke. Am linken Kreuzesbalken hängt die Dornenkrone, in den rechten sind die Nägel eingetrieben, während tiefer unten zur Seite des Kreuzes die Geißel gemalt ist und auf dem linken Kreuzesfuß die Lanze aufsteht. Zu den Füßen Christi kniet links der genannte Abt, den ein über seinem Haupt vom Bildrand bis zum Kreuze reichender Bandstreifen als „Abt Friedrich von Hirzbach" bezeichnet und dessen Bitte in den gefaltet aufgehobenen Händen das von diesem zum Heiland hinaufflatternde Band erläutert, das die Worte lesen läßt: „Miserere mei Deus!"

Erscheint uns dieses Bild trotz seiner realen Darstellung von einem symbolischen Zug durchdrungen, so macht sich uns derselbe noch mehr bei einem andern bemerkbar, das jenem im Alter zunächst folgt, und das in seiner eigenthümlichen Manier und Ausführung noch merkwürdiger ist. Haben wir die Zeit des ersten nur annähernd bestimmen können, so steht auf diesem am Rand die Jahreszahl 1370 deutlich angeschrieben. Aber auch sonst auf den ersten Blick stellt es sich als ein unverkennbares Kind jener Zeit dar, der noch aller Sinn für Perspektive, Formenschönheit, ja Formenkenntniß, selbst die allergewöhnlichsten technischen Fertigkeiten fehlten. Viele werden das Bild geradezu häßlich nennen und den verwöhnten prüden Sinn verletzt fühlen. Aber wir müssen es eben wegen der das Wesen seiner Entstehungszeit spiegelnden Mängel in seiner eigenthümlichen Schönheit zur Berechtigung kommen lassen. Die Gesichter arbeiten sich schon zur Freiheit, Bewegung, zum Ausdruck durch; in ihnen kommt der Gedanke des Bildes sprechend zur Geltung, und dieser Gedanke ist es, der uns dasselbe als ein nicht unbedeutendes Werk erscheinen läßt.

Der Maler hat hier ein Dogma, und zwar das von der Rechtfertigung, natürlich in echt katholischem Sinne, malen wollen. Maria, die „Gottesmutter", ist die Haupt- und Mittelperson des Bildes. Ihr zur Linken steht Christus, ihr zur Rechten kniet der ehrwürdige Doktor Mengotus, der Stifter des Bildes. Er ist der reumüthige Sünder, der der Madonna Fürsprache und Mittlerschaft bedarf. Dieser Mengotus war nicht Abt oder Chorherr des Klosters Heilsbronn, sondern Leibarzt des Burggrafen von Nürnberg, der vielgeltende und hochmögende, in aller Wissenschaft wohl bewanderte Mann. Er hatte, wie sein Herr, das weitberühmte Kloster lieb gewonnen, und um seine letzten Jahre in ihm, d. h. in seinem gastlichen Schutze, zubringen und für seinen Leib ein Ruheplätzchen dort finden zu können, bestimmte er ihm bedeutende Legate und votirte auch dieses Bild.

So sehen wir ihn also, den stattlichen Mann in dem reichen, rothen, hermelinverbrämten Mantel, eine barettähnliche, ebenfalls rothe Mütze auf dem Haupte, mit lang herabwallendem grauen Barte, wie er die Hände faltet und zu Maria erhebt, welcher der diesen entflatternde Zettel seine Bitte verdeutlichen soll: „Te rogo me virgo pia nunc defende Maria!" Maria hat sich ihm halb zugewendet, ihr Blick richtet sich aber auf Christus, der auf ihre Fürsprache nun Gnade spenden soll. Sie trägt den traditionellen blauen Mantel mit einem zugleich das Haupt wie den Schleier umziehenden Goldstreifen und das rothe Unterkleid. Dieses liegt festangeschlossen um die schmale, dünne Gestalt; nur an der linken Brust ist es geöffnet, und auf diese zeigt Maria, indem sie zu Christus spricht: „Haec quia succisti fili veniam precor isti". Es ist schwer, den Ausdruck zu bezeichnen, der in den Gesichtern dieser beiden Hauptpersonen liegt; er soll offenbar der des bereitwilligen Eingehens auf die ausgesprochenen Bitten sein und will deßhalb sich freundlich, liebevoll zeigen; aber das paßt nicht zu diesen harten, strengen, unfertigen Zügen, und so kommt, wenigstens bei Maria, eine fast widerliche Süßlichkeit heraus. Christus ist bereit, seiner Mutter Fürsprache zu erhören, allein er ist noch nicht letzte Instanz, darum zeigt er auf seine blutende Seite, die allein sichtbar aus dem die ganze Gestalt umhüllenden rothen Mantel hervortritt, und hebt mit der linken Hand das auch bei ihm nicht fehlende Spruchband zum Himmel empor mit der an den Vater gerichteten Bitte: „Vulnera cerne pater, fac quae rogitat mea mater". Der Vater selbst tritt aus einer dicken blauen Wolkenmasse vor, nur mit dem Oberkörper sichtbar; der rechte Arm zeigt auf Christus hinab, die Linke wirft das unvermeidliche Spruchband wie eine Schlange hinaus; es trägt die göttliche Enderklärung und Lossprechung: „Quaeque petita dabo, fili, tibi nulla negabo".

In diesem Kopfe Gottvaters tritt die ganze künstlerische Unreife jener Zeit zu Tage. Geschichtliche, heilige Gestalten konnte sie noch bewältigen; aber mit der Verleiblichung des Unsichtbaren vermochte sie noch nicht fertig zu werden. Die Umschrift des Bildes lautet: „Anno Domini M. CCC. LXX die S. Agnetis virginis et martyris obiit magister Mengotus, cujus anima requiescat in pace".

In welche Zeit wir das dritte der zu schildernden Bilder zu reihen haben, ist schwer zu bestimmen. Einzelne Andeutungen lassen uns seinen Ursprung um das Jahr 1380 herum fixiren. Wir haben hier einen Altarflügel vor uns; als vor Jahren dieser den an den Gemälden der Klosterkirche restaurirenden Künstlern

in die Hand kam, fiel ihnen seine ungewöhnliche Dicke auf. Man kam auf den Einfall, das Holz zu durchschneiden, und die Vermuthung erwies sich als richtig: es waren zwei Flügel aneinander geklebt, und beide sind unserer Beachtung werth.

Der eine ist in seiner ganzen alten Gestalt und ursprünglichen Eigenthümlichkeit erhalten; am andern, auf dem nur noch ein Theil der Kreuzigung zu sehen war, hat die erwähnte Restauration keine glückliche Hand gehabt: sie hat das Alte verwischt und zu viel Neues in die immer noch kenntlichen und charakteristischen Umrisse hineingepinselt. Aber auf dem unangetastet Gelassenen können wir mit unsern Gedanken ganz dem originellen Gange des Künstlers folgen. Er hat uns Gefangennehmung und Verhör Jesu, sowie Auferstehung und Himmelfahrt schildern wollen und hat das in seinem Sinne in möglichst anschaulicher Weise und höchster Naivetät gethan. Die Situationen sind ganz eigenartig, von der gewöhnlichen Auffassung und Darstellung mannigfach abweichend vorgeführt. Auch hier fällt uns das Ringen des Malers zwischen den in ihm thätigen Gedanken, die wirklich künstlerische, von ihrem heiligen Stoffe ganz durchdrungene waren, und der Mangel plastischer Gestaltungsfähigkeit auf: daher auch hier wieder die durchaus unrichtigen Stellungen, die verkehrten, eckigen, steifen, verzerrten Gestalten, und dabei die ausdrucksvollen Gesichter, die namentlich oft sprechenden Augen in manchen Köpfen.

Gleich auf dem ersten der vier Felder, in die das Bild abgetheilt ist, ist die Gestalt des eben von Judas geküßten Herrn das gerade Gegentheil aller edlen und nur natürlichen Körperbildung; allein in dem Auge, das den Verräther anblickt, während dieser, vertraulich den Arm um ihn schlingend, Jesum auf die Wange küßt, liegt etwas unaussprechlich Wehmüthiges und zugleich Hoheitvolles, das uns sagt, daß der Künstler eine Ahnung von tieferem Verständniß jener bedeutungsvollen Vorgänge gehabt hat. Jesus und Judas sind der natürliche Mittelpunkt der Scene; die herumstehenden Häscher, von denen der eine die Hand ebenfalls auf Jesu Schulter legt, der andere eine Laterne hoch hebt, um sich der Identität des Gefangenen zu versichern, geben ein ziemlich bewegtes Bild. Oben schaut rechts in der Ecke der Tafel der Mond mit vollem Gesicht auf die Gruppe. Ganz ähnlich wird das zweite obere Feld im Gegensatz zu diesem Nachtstück von der Sonne, ebenfalls einem richtigen, bausbackigen Menschengesicht, beleuchtet. Es schildert Christum vor Herodes. Die gewöhnlichen Darstellungen zeigen den Herrn schon im Verhör bei Herodes. Hier aber ist der Moment des Vorführens gewählt: Herodes in langem, rothem Rock, die Krone auf dem Haupt, tritt aus einer schmalen Hausthüre, den einen Fuß eben aus ihr heraussetzend; ihm gegenüber Christus, von zwei Kriegsknechten und einem Priester geführt. Während alle die Feinde den Ausdruck befriedigten Rachegefühls, fühllosen Hohnes und Spottes in den Zügen haben, ist wiederum Jesu Ausdruck ganz das richtige Verständniß der Worte: „Und er antwortete ihm nichts". Hier ist auch eine Allegorie angebracht: auf Herodes' Schulter sitzt eine grünliche Thiergestalt, halb Katze, halb Hund, mit ihren Krallen sich an ihn anklammernd und ihm in's Ohr flüsternd.

Wenden wir uns zu dem dritten Bilde, dem ersten links auf der untern Reihe, der Auferstehung. Es ist eines der eigenthümlichsten. Alle Momente der Auferstehung, die nach- und auseinanderfallen, sind hier auf einen sehr kleinen Raum zusammengedrängt: der auferstehende Christus, die bestürzten Wächter, der auferweckende Engel, und die Frauen am Grabe. Das offene Grab füllt fast den ganzen Raum des Bildgrundes; der abgewälzte Stein hängt quer darüber herunter, ohne alle Perspektive gemalt; auf ihm sitzt der Engel, das Leintuch in der Hand, es den Frauen zeigend; seine rothen Flügel stehen aufrecht über der sein Haupt umgebenden Glorie und schlagen mit den Spitzen fast zusammen. Die drei Frauen, mit sonderbarem Kopfputz angethan, stehen, die Hände erstaunt faltend, am Grabe; unter dem Kleid der einen hervor schaut eine nicht viel mehr als mit dem Kopfe hervortretende Männergestalt, wahrscheinlich Petrus, in das Grab hinein. Halten sich diese Personen in der Höhe des Grabesrandes, so sehen wir an dessen Fuße gleichsam, wiederum ganz ohne Perspektive an die Grabeswand gemalt, die Wächter, offenbar die bestgelungenen Gestalten des ganzen Bildes. Der eine ist gerade aus dem Schlafe aufgefahren; halb sich vorbeugend, schaut er erstaunt zum auferstehenden Herrn auf und legt die Hand an's Schwert, ohne aber den Muth zu haben, es zu ziehen. Dem gegenüber ist der zweite ein mit vielem Humor gemaltes Bild des Schreckens und der Furcht; mit verzweifeltem Gesichte zieht er seinen Rock hoch herauf zur Nase, über die schon der Hut hereingefallen ist; krampfhaft umklammert er seinen Spieß und macht Anstalt, sich auch noch hinter den übermäßig großen Schild zu flüchten, der ein Wappen, Halbmond über Sternen auf goldenem Felde, zeigt. Der dritte der Wächter endlich will gar nichts von dem ganzen, auch ihn in Furcht jagenden Vorgang wissen; er verbirgt seinen dicken Kopf so tief in seine Hände, daß er wirklich weder etwas sehen noch hören kann.

Nun der Heiland selbst. Er ist im Begriff, das Grab zu verlassen; den einen Fuß hat er schon über dessen Rand herausgezogen, aber noch nicht zu Boden gesetzt, der andere ist noch drinnen: eine durchaus unschöne Stellung, die diesmal auch nicht durch den

Gesichtsausdruck der bisher geschilderten Bilder aufgewogen wird. Die untere Hälfte des Körpers ist mit dem rothen Mantel bedeckt; in der linken Hand trägt er das Kreuz mit der Siegesfahne, an der rechten hebt er die Schwurfinger empor, gleich als wolle er selbst das Osterwort betheuern: „Er ist wahrhaftig auferstanden!" In ganz ähnlicher Weise hebt der Herr auch Hand und Fahne bei der Himmelfahrt, die das letzte Feld darstellt. In wirklich sehr schöner, belebter, die gewöhnliche Steifheit wenigstens in der Gruppirung überwindender Zusammenstellung sind die Apostel auf dem Oelberg versammelt, den ein in ihrer Mitte stehender, freilich auf Naturähnlichkeit wenig Anspruch machender Oelbaum symbolisirt. Es sind ihrer zwölf, eine Zählung, die bekanntlich nicht mit der Wirklichkeit stimmt; auch Maria ist dabei, knieend, die Hände emporhebend; neben ihr, mehr die Anderen, als den Herrn anschauend, Johannes, in der einen Hand die Bibel, mit der andern auf seine Brust deutend, auf der wie ein Wappenschild die Taube des heiligen Geistes gemalt ist; Petrus trägt die Schlüssel. Ueberall Leben und Bewegung: Einer flüstert dem Andern in's Ohr; Andere halten sich wie geblendet die Hand vor die Augen. Der Herr schwebt gerade über ihren Häuptern, die Wolke legt sich wie ein grauer Schleier um seinen Leib, anstatt daß er, wie sonst wohl, *auf* ihr steht. Ein Engel kniet, sich tief beugend, ihm zur Seite; ein anderer stürzt sich wie kopfüber aus dem Himmel nieder, um dem Genossen zu gleicher Anbetung sich zu gesellen.

Ueber das ursprünglich dazugehörige Seitenstück des oben geschilderten Altarflügels, die schon erwähnte Kreuzigung, wollen wir uns nicht weiter verbreiten; es ist uns zu viel an ihr restaurirt. Nur Eines wollen wir als vom Alten geblieben und als eigenthümlich hervorheben: daß Golgatha im Moment der Verfinsterung gemalt ist, also ein entschieden dunkler Ton das ganze Bild beherrscht, wodurch auch die Laterne, die ein Kriegsknecht zum Kreuz hinaufhält, sich wohl motivirt.

Friedrich Lampert.

(Schluß folgt.)

Kunstliteratur.

Das Kloster zu Blaubeuren. Ein Führer, Kunstfreunden und Fremden gewidmet von Karl Baur. Mit 28 Holzschnitten und 6 lithographirten Plänen. Blaubeuren, Fr. Mangold. 1877. 8.

Das dankenswerthe Schriftchen enthält, nach einer kurzen historischen Einleitung über die Gründung und die Schicksale des Klosters Blaubeuren, eine genaue Beschreibung sämmtlicher Baulichkeiten und Kunstschätze desselben, vor Allem des Hauptaltars und Chorgestühls, der berühmten Meisterwerke Zeitblom's und der beiden Syrlin. Zur näheren Erläuterung sind Grundrisse der Klosteranlage und des Chors, sowie graphische Ansichten des Hauptaltars mit Beischriften sämmtlicher an ihm angebrachter Bildwerke hinzugefügt. Die Chorstühle sind bekanntlich sehr verdorben; kein einziger Kopf an den herrlichen Schnitzereien blieb von dem Vandalismus der Menschen verschont. In neuester Zeit hat man mit der Restaurirung des Werkes begonnen, welche unter der Leitung des Prof. Kleesattel in Geislingen ausgeführt wird. Auch der Hochaltar ist vielfach beschädigt; in die schönsten Malereien und Schnitzwerke sind Namen eingekritzelt u. s. w. Es steht zu hoffen, daß die vom regierenden König angeordnete Herstellung des ganzen Klosters allen diesen Schäden in entsprechender Weise dauernd abhelfen werde.

Zum Schluß giebt der Verfasser eine kurze Beschreibung der Stadtkirche von Blaubeuren mit dem schönen Zeitblom'schen Flügelaltar, welcher kürzlich ebenfalls restaurirt wurde, und zwar von dem Maler F. Dirr in Ulm. Endlich ist für diejenigen, welche den Meistern der Ulmer Schule ihr Studium widmen wollen, noch auf die prächtigen Altäre von Merklingen, Scharenstetten, Wippingen und Lautern (sämmtlich in der Nähe von Blaubeuren) hingewiesen.

L.

* **Kunsthistorische Bilderbogen.** Die Verlagshandlung dieses Bl. wurde von Gymnasial- und Universitätslehrern wiederholt darum angegangen, aus dem reichen Holzschnittmaterial, welches sich in ihrem Besitz angehäuft hat, Bilderbogen zusammenzustellen, welche bei Vorträgen als Anschauungsmaterial dienen können. Die ersten beiden Sammlungen solcher kunsthistorischen Bilderbogen liegen uns in 48 Blättern vor, welche die Geschichte der antiken, altchristlichen und muhammedanischen Kunst umfassen und mehrere hundert Abbildungen in geschichtlicher Zusammenstellung enthalten. Die Mehrzahl der Blätter sind der Architektur und architektonischen Dekoration, die übrigen der Plastik und dem Kunstgewerbe gewidmet. Die architektonischen Darstellungen geben sowohl Ansichten, als auch Grundrisse, Durchschnitte und Details der wichtigsten Monumente, so daß die Blätter für kunstgeschichtliche wie für Vorträge über Stillehre gleich gut zu verwenden sind. Das Format ist ein mäßiges Querfolio; die Tafeln können also den Schülern bequem in die Hand gegeben werden. Die ganze Publikation ist auf 10—12 solcher Sammlungen berechnet, wird somit ein außerordentlich reiches Material darbieten. Jede Sammlung (zu 24 Blatt) kostet 2 Mark; die Bogen sind auch einzeln (zu 10 Pf.) zu beziehen; 10 Bogen kosten 1 Mark; auf 100 Bogen werden 10 gratis geliefert. — Die Ausführung des Unternehmens darf, was Wahl und Wiedergabe der in den ersten Sammlungen enthaltenen Darstellungen betrifft, im Ganzen gelungen genannt werden. Einzelne Unterschriften bedürfen jedoch der Berichtigung. So ist auf Bl. 6, unter Fig. 11 die Stirnmauer des Zuschauerraums vom Teatro comico zu Pompeji irrthümlich als Theil des Dionysostheaters in Athen und der widdertragende Hermes auf Bl. 18, Fig. 1 als zum Dionysostempel (?) in Athen gehörig bezeichnet: Versehen, welche bei den folgenden Abdrücken sich leicht werden ausmerzen lassen. — Wir empfehlen das nützliche Werk der Beachtung aller Kunstfreunde und besonders der Lehrerwelt auf's angelegentlichste.

U. O. **Lichtdrucke nach Gemälden lebender holländischer Meister.** Die Kunstanstalt von Wegner & Mottu zu Amsterdam hat ein recht dankenswerthes Unternehmen begonnen, indem sie einen Cyklus von Gemälden, welche in diesem Jahre im Amsterdamer Kunstverein „Arti & Amicitiae" zur Ausstellung kamen, in unveränderlichem Lichtdruck reproducirte. Unter 200 Gemälden wurden 50 der besten ausgewählt, die uns von dem Streben und den Leistungen der jüngsten niederländischen Malerschule ein recht gutes Bild geben. Außer den Holländern finden wir in der hübschen Sammlung Calame durch eine Loggia auf Capri vertreten. Die Lichtdrucke, auf $^1/_2$ Bristolkarton aufgezogen, lassen nichts zu wünschen übrig und verdienen die Aufmerksamkeit des kunstliebenden Publikums.

U. O. **Max Bach** hat bei Veit in Karlsruhe ein „Musterbuch für Zeichner, Lithographen, Graveure und Kunstgewerbe" (bisher in 2 Abtheilungen) herausgegeben, eine „Sammlung von Ornamenten, Titelverzierungen, Schriftarten, Vignetten, Dekorationen, architektonischen Details, Kostümen, Wappen 2c. aus der spätgothischen und Renaissance-Zeit". Der Kritiker eines Buches weiß häufig nicht, daß ein mangelhafter Buchtitel aus weiß Gott welchen Gründen gewählt wurde und tadelt hart das Mißverhältniß zwischen Aufschrift

und Inhalt des Werkes. Wir wollen uns bescheiden, zu sagen, daß das vorliegende, anspruchslose Werkchen demjenigen sehr viel Gutes leisten kann, welcher spezielle Studien macht und dem die Kostbarkeiten großer Bibliotheken nicht zugänglich sind. Wäre das Werk schon auf eine größere Anzahl von Abtheilungen ausgedehnt, würde die Auswahl der gebrachten Gegenstände mit größerer Sorgfalt getroffen und Altbekanntes oder wenig Interessantes ausgeschlossen, so würde eine derartige Sammlung recht zweckmäßig sein. Das erste Heft bringt unter Anderem das Titelblatt und die Schlußvignette eines seltenen Werkes: „Le triomphe d'Anvers faict en la susception du prince Philipp, prince d'Espaigne. 1549", welches den charakteristischen belgischen Cartouchenstil, wie er wahrscheinlich von Mitgliedern der Familie Floris ausging und der mir zunächst an einem Grabmal in Breda von 1527 auffiel, in seinem ursprünglichen Auftreten wiedergiebt. Die zweite vorliegende Abtheilung enthält beispielsweise das schöne Titelblatt der ersten Vitruvausgabe von 1511, welche Fra Giocondo herausgab und Julius II. widmete. Die autographirten Zeichnungen sind nicht von gleicher Güte, jedoch meistentheils mit Liebe behandelt und bei dem sehr mäßigen Preis der Arbeit genügend. Sollte es dem Autor und Verleger gelingen, das Werkchen in verbesserter Weise fortzuführen, so könnten sie damit manchen Nutzen stiften; allerdings müßte es dann etwas über den dilettantischen Standpunkt sich erheben und mehr als Facsimilewerk erscheinen.

Sammlungen und Ausstellungen.

* Die Sammlungen der Wiener Akademie wurden, nachdem die historische Kunstausstellung geschlossen war, im Laufe der letzten Wochen in den Neubau übertragen und gegenwärtig ist man mit ihrer Aufstellung in den neuen prächtigen Räumen beschäftigt. Mit dem Beginn des Wintersemesters darf der Eröffnung für das Publikum entgegengesehen werden.

Ausstellung von Arbeiten der vervielfältigenden Künste in Nürnberg. Die Theilnahme an dieser vom bayerischen Generalmuseum veranstalteten Ausstellung ist eine über alles Erwarten große geworden. Alle einschlägigen Kunstzweige, wie Buchdruck, Holzschnittdruck, Metalltypendruck, Metallplattendruck, Steindruck, Glasplattendruck sind vom 15. Jahrhundert, beziehungsweise von ihrer Entstehung oder Erfindung an in geschichtlicher Folge bis auf die neueste Zeit herab durch die besten Arbeiten vertreten in Erzeugnissen, welche Deutschland ihre Entstehung verdanken. — Für die Apparate, Maschinen und Pressen ist ein besonderer Raum eingerichtet, und werden diese Arbeitsmaschinen an bestimmten Tagesstunden in Thätigkeit sein. Auch eine in Deutschland zum ersten Male arbeitende Setz- und Ablegmaschine für Schriftensatz wird ausgestellt. Es hat eine sorgfältige Wahl unter den Ausstellungsarbeiten und unter den Ausstellern stattgefunden, so daß nur gute Leistungen ausgestellt sind. Der Katalog, welcher schon nahezu im Druck vollendet ist, wird ein kleines Prachtwerk mit zahlreichen künstlerischen Beilagen bilden, welche die verschiedenen Vervielfältigungsarten zur Anschauung bringen. Am 2. September Vormittags 10 Uhr findet die feierliche Eröffnung der Ausstellung statt.

Vermischte Nachrichten.

Die Restauration der Stiftskirche zu St. Arnual bei Saarbrücken, des ältesten gothischen Baudenkmals der Gegend, wird demnächst in umfassender Weise in Angriff genommen. Wie auf der letzten Kreissynode mitgetheilt wurde, hat sich die Staatsregierung der Sache angenommen und die Regierung zu Trier veranlaßt, einen neuen Plan und Kostenanschlag ausarbeiten zu lassen, über welchen die Verhandlungen gegenwärtig noch schweben.

Zeitschriften.

Kunst und Gewerbe. No. 35.
Sammlung von Gypsabgüssen in München; die Pariser Ausstellung von 1878.

Gewerbehalle. Lief. 9.
Florentinische Reliefstickerei im Renaissancestil; Reliquienbehälter im Kloster Zwiefalten, augsburger Arbeit aus dem Anf. d. 17. Jahrh.; Gitter in Schmiedeeisen, von 1620—1680. — Moderne Entwürfe: Bijouterien; Pianino; Tisch; gemalte Stuckdecke; Kandelaber.

The Academy. No. 276.
Benndorf, griechische und römische Vasenbilder, von A. S. Murray. — Art books. — Exhibition of paintings in water-colours at the Hague, von E. W. Gonse. — Art notes from Paris, von Ph. Burty. — Art sale.

Journal des Beaux-Arts. No. 15.
De Crayer ou de Crayer, von E. de Busscher. — Quelques prix de la vente Hugo Garthe. — Le caveau de Rubens, von M. Verswyvel.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XII. Jahrgang.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

6. September

Nr. 48.

Inserate
à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1877.

KUNST-CHRONIK

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Donnerstag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Kunstindustrie-Ausstellung zu Amsterdam.

I.

Holland hat einen ähnlichen Läuterungsprozeß auf den Gebieten der Kunst und des Kunsthandwerks durchzumachen, wie wir in Deutschland und Oesterreich ihn uns in den letzten 30—40 Jahren angedeihen ließen; wir mußten uns zuerst klare Begriffe bilden über das, was wir sollen und wollen, wir mußten über die Stilfrage in's Reine kommen, wir mußten unsere Leistungen der Kunst und des Kunsthandwerkes mit denjenigen unserer Nachbarvölker vergleichen, um zu erfahren, wie weit wir hintenan geblieben, wie weit ihnen vorausgeeilt waren. In Holland ebenso gut wie in Deutschland schloß die Kunstblüthe der Renaissance mit einem nüchternen Classicismus ab, dort wie bei uns fühlt der moderne Großstädter, daß es der Gegenwart an Selbständigkeit des künstlerischen Schaffens fehlt. Während wir indessen theils den antiken und den mittelalterlichen Baustilen uns anschlossen, theils einem unhaltbaren Eklekticismus huldigten, um endlich von der Pflege der Renaissance unser Heil zu erwarten, während wir uns also in die Kunstweisen der Vergangenheit vertieften, um zur Selbständigkeit im Schaffen uns emporzuarbeiten, herrscht in Holland im Allgemeinen eine so entschiedene Abneigung gegen alles Alte, daß man am liebsten auf die wohlthätige Einwirkung der alten Kunst verzichten und direkt einen modernen Stil gebären möchte.

Es ist nicht leicht, sich über den eigenthümlichen Geschmack der heutigen Holländer ein richtiges Urtheil zu bilden; man wird selbst bei einem längeren Aufenthalt im Lande Mühe haben, alle Erklärungsgründe für denselben ausfindig zu machen. Versuchen wir daher, in knappen Zügen die Umwandlungen des Geschmacks der Holländer in den letzten Jahrhunderten uns zu vergegenwärtigen, um einen richtigen Maßstab zur Beurtheilung der Amsterdamer Kunstindustrie-Ausstellung zu gewinnen.

Vor den Freiheitskriegen im 16. Jahrhundert war Holland religiös und politisch geeinigt, seine Kunst und Kultur waren niederdeutsch wie seine Sprache, das Volk wußte sich einem großen Ganzen eng verbunden, es fühlte sich durchaus deutsch, trotzdem es seine nationalen Eigenthümlichkeiten sich strenge bewahrte. Hundert Jahre später war Holland ganz verändert; an Stelle der religiösen Einheit war der Zwiespalt der Konfessionen und die Mannigfaltigkeit der Sekten getreten; die 17, von Karl V. zu einem Kreis des deutschen Reiches vereinigten Provinzen waren eine selbständige Republik geworden; die Haupterwerbsquellen des Landes, der Härings- und Walfischfang, die Salzgewinnung und Landwirthschaft verloren mit dem Aufblühen des Kolonialhandels ihre hohe Bedeutung; Sprache, Kunst und Kultur bildeten sich immer mehr selbständig aus und entfernten sich von deutschem Wesen. Von da ab blieb stets eine große Differenz zwischen Holland und Deutschland bestehen. Die Parteikämpfe und die konfessionelle Zersplitterung im Lande untergruben allmählich die nationale Kunst Hollands, die Selbständigkeit des Volksgefühls wehrte sich gegen die französische Kunstweise, welche wohl durch vereinzelte Künstler von Paris importirt, aber niemals durch Fürsten dem Volke aufgezwungen wurde, bevor Napoleon seinen Classicismus auch hier

einbürgerte; die kunstindustriellen Erzeugnisse der Kolonien wurden immer mehr und mehr eingeführt und beeinflußten den Geschmack der Städter wie des Landvolkes, dessen schöne Trachten wie sein eigenartiges Stilgefühl allmählich verloren gingen.

Dasselbe Holland indessen, das uns seit dreißig Jahren stets durch sein „Chinesenthum" charakteristisch erschien, hat sich so vollständig umgewandelt während dieser Zeit, modernisirt in der guten und schlimmen Bedeutung des Wortes, daß wir fast alle unsere früheren Vorstellungen über Land und Leute über Bord werfen müssen. Das von Haus aus konservative Volk hängt immer noch sehr am Alten, entschließt sich sehr schwer, vom Hergebrachten und Landesüblichen abzuweichen, springt aber in's entgegengesetzte Extrem über, wenn es einmal sich entschließt, dem Fortschritt zu huldigen. Schämt sich der Holländer des „Altväterischen", das ihm nicht wenig anhängt, so nennt er aber auch das gute Alte altväterisch und wird entsetzlich pietätlos gegen die Monumente seines Landes; will er das Moderne, so hat er keinen Sinn für das schöne Moderne, sondern nur für das Pomphafte, sei es noch so geschmacklos, nur für das massiv Prunkvolle, wenn auch noch so sehr aller Eleganz Baare; dabei hat er, ohne sich dessen so recht bewußt zu sein, sich ein gutes Theil ästhetischer Anlagen bewahrt, die oft gerade da hervortreten, wo man sie am wenigsten erwartet und der Entwickelung fähig sind, wenn ein ganzes Schock bornirter Vorurtheile einmal als das wirklich Altväterische erkannt und überwunden sein werden.

Die Holländer müssen aber, um vorwärts zu kommen, vor allem die Kunst ihres eigenen Landes im Zusammenhang mit der geschichtlichen Entwickelung der Kunst überhaupt betrachten lernen. So gut unsere ehemalige falschpatriotische Schwärmerei für die Gothik als des „altdeutschen" Stiles durch kunsthistorische Studien überwunden werden mußte, so müssen sich die Holländer durch Vertiefung in die Kunstgeschichte von dem Vorurtheil frei machen, als ob die mittelalterliche Baukunst ihres Landes nur als der Ausdruck lichtscheuer ascetischer Finsterlinge, die Renaissance als „Inquisitionsstil" zu betrachten sei. Dem Studium der Kunstgeschichte muß das Studium der Baustile angereiht werden, um sich von dem Vorurtheil zu befreien, als ob deren Formenwelt unbedingt abhängig sei von dem Glauben der Völker, welche sie geschaffen haben. Wenn die Holländer darüber besser unterrichtet wären, daß die antikisirende Richtung Berlins nichts mit dem hellenischen Heidenthum, die vereinzelten Bemühungen um Wiedereinführung des maurischen Stils nichts mit dem Mohamedanismus gemein haben oder hatten, wenn sie wüßten, daß man als Protestant Verehrer der Gothik sein kann, wie Ungewitter, als strenger Katholik ihr schärfster Gegner, wie Hübsch, als religiös indifferenter Mensch Vertreter der Renaissance, wie die Mehrzahl unsrer heutigen Architekten, so würden sie kaum hinter allen Bestrebungen der Rijksadviseurs und des jetzigen Kunstreferenten, Herrn de Stuers, die sie unablässig angreifen, einseitiges Vorgehen zu Gunsten des Katholicismus wittern.

Zur Förderung der Kunstindustrie hat Holland in seiner Ausstellung zu Amsterdam einen sehr wichtigen Schritt gethan; ist die Ausstellung, soweit sie von Holland selbst beschickt wurde, auch mehr oder minder eine Illustration zu dem eben Gesagten, so verräth sie doch recht viel guten Willen der Einsender und manche verdienstliche Arbeit ist der Erwähnung werth.

Die nächste Veranlassung zu dem Arrangement der Ausstellung lag in dem Wunsche der Abtheilung Amsterdam des Verbandes der niederländischen Gewerbevereine, zur Feier seines 25jährigen Bestehens und zu ihrer Generalversammlung dem Publikum ein Bild der heutigen Kunstindustrie Hollands vor Augen zu stellen und durch eine internationale Konkurrenz auf den verschiedensten Gebieten des Kunsthandwerkes, die in Holland gepflegt werden, einen Maßstab zur Beurtheilung des Höhenpunktes holländischer Kunstindustrie im Vergleich mit andern Ländern zu gewinnen.

So gut das Ziel dieser Ausstellung gewählt, so zweckmäßig das Programm verfaßt war, so blieb doch der Erfolg nicht wenig hinter den gehegten Erwartungen zurück, und wenn Herr Custos Bruno Bucher in der Frankfurter Zeitung diese wie andere Punkte ausführlich bespricht (Nr. 221 u. ff.: Niederländische Kunstfahrten) so wollen wir darauf hinweisen, daß das Programm nicht hinlänglich und nicht rechtzeitig bekannt gemacht war. Nicht zu läugnende Thatsache ist es, daß wir in Amsterdam selbst erst 14 Tage nach Ablauf der Anmeldefrist das Programm erhielten, ja daß wir erst durch deutsche Blätter von der zweimaligen Verlängerung des Anmeldetermins um je einen Monat erfuhren; selbst ein Mitglied der Regelungskommission wurde erst auf solchem Umweg von der Thatsache benachrichtigt.

Die beiden Herren Sekretäre, Ingenieur Mynssen und Architekt de Kruiff haben sich um die Ausstellung so sehr in jeder Beziehung verdient gemacht, daß dieser prinzipielle Mangel in der Behandlung der Aufgabe doppelt zu bedauern ist. Ob das Programm in öffentlichen Blättern des In- und Auslandes ganz oder im Auszug rechtzeitig zum Abdruck kam, ist uns unbekannt geblieben, trotzdem wir die wichtigsten derselben stets im Auge behielten. Auch bei dieser wie bei anderen Ausstellungen wurden die üblichen Klagen über ihre Unvollständigkeit im Moment der Eröffnung, über den mangelhaften Katalog und dergleichen Dinge laut, die jedoch stets durch das unkorrekte Verfahren der Aus-

steller veranlaßt werden. Es scheint überhaupt keine Hilfsmittel zu geben, um solchen Uebelständen prinzipiell vorzubeugen; die Anzahl der 1046 Gegenstände im ersten Ausstellungskatalog mag seit dem Eröffnungstage sich erheblich vergrößert haben. Hoffentlich kann ich im weiteren Bericht die neuen Druckschriften inklusive des Urtheils der Jury benutzen und schließe heute mit der Bemerkung, daß die genannten Herrn Sekretäre im Verein mit Anderen die Aufstellung der Gegenstände mit großem Geschick und Geschmack besorgt haben und alle Anerkennung verdienen. U. O.

Die Ruine der ehemaligen Cisterzienser-Abtei Woerschweiler.

Ungefähr in der Mitte zwischen Zweibrücken und Homburg in der bayerischen Pfalz, auf bewaldetem Bergvorsprung hoch über der das Thal in südlicher Richtung durchfurchenden Blies, finden sich die Reste der Abtei Woerschweiler. Von der gegenüber der Ruine im Thal liegenden Eisenbahnstation Schwarzenacker ist sie in einer halben Stunde auf schönem Wege durch schattigen Wald zu erreichen. Der bis vor einem Jahr verschüttete Chor nebst dem Querschiff der ehemaligen Kirche ist jetzt durch die dankenswerthen Bemühungen einiger Freunde der Kunst und des Alterthums aus Zweibrücken größtentheils freigelegt worden, und noch weitere Ausgrabungen zur Freilegung der Umfassungen 2c. sind in Aussicht genommen.

Bei einem Ordensbau der Cisterzienser wird sofort die Lage auf hohem Bergrücken auffallen, die als seltene Ausnahme von der Ordensregel bemerkenswerth ist. Die Kirche war zur Zeit und in der Form des Uebergangsstils als gewölbte Basilika erbaut. Der Grundriß zeigt die Kreuzform; an das Vierungsquadrat lehnt sich nach Osten ein gleiches als Chor; drei Quadrate, denen nach Nord und Süd die Seitenschiffe mit je einem Doppeljoch auf ein Joch des Mittelschiffs anliegen, bilden nach Westen hin das Langhaus, und zwei Quadrate, eins nördlich und eins südlich der Vierung, mit dieser das Querschiff. Oestlich lehnen sich den Querschiffflügeln nach dem einfachen Grundrißschema des Cisterzienser-Ordens je zwei Kapellen an. Ueber die Trümmer ragt die westliche Giebelmauer hoch empor, in der das schöne Portal den Blick des Beschauers fesselt, während darüber noch ein Theil vom Kranz einer großen Rose zu erkennen ist. Dem hier im Vergleich mit den übrigen Kirchen desselben Ordens ausnahmsweise kleinen Langhaus war später nach Westen hin, wahrscheinlich zur Raumerweiterung, eine große zweischiffige Vorhalle in gothischen Formen angefügt worden. An das südliche Seitenschiff lehnte sich der Kreuzgang; auch dieser war im gothischen Stil erbaut, was gleichfalls aus Resten von Konsolen 2c. noch zu erkennen ist. Ein kleines Portal, heute mit zwei wohlerhaltenen Grabsteinen vermauert, zeigt dieselben Formen wie das Hauptportal und gestattete den Eingang aus dem Kreuzgang in die Kirche durch das zunächst dem Querschiff gelegene Joch des südlichen Seitenschiffs. Außerdem sind nur spärliche Reste des Klosterthors und der übrigen Klostergebäude erhalten.

Bei der Freilegung des Chors und Querschiffs, auf denen eine mit dichtem Gebüsch bewachsene kegelförmige Terrasse als Aussichtspunkt aufgeschüttet war, kamen wohlerhaltene Grabsteine, ornamentirte Backsteinfliesen, die kräftig geformten Pfeiler- und weich profilirten Säulenbasamente, sowie viele Trümmer von Säulen, Gurten, Schlußsteinen 2c. zum Vorschein.

Dank den Nachgrabungen ist somit die Anlage und Bestimmung dieses Architekturwerkes mit Sicherheit zu erkennen, und sind auch nur noch Trümmer desselben erhalten, so sind es deren doch genug, um seine einstige Schönheit, zu der das ganz aus rothen Sandsteinquadern wohlgefügte Mauerwerk nicht wenig beigetragen hat, ahnen zu lassen.

Mögen Ausübende und Freunde der Kunst, deren Weg in der Nähe dieses Denkmals vorbeiführt, dessen Besuch nicht versäumen; er wird gewiß lohnend sein! W. W.

Von der königlichen Gemäldegalerie im Haag.

Herr Victor de Stuers, Referent über die Kunstangelegenheiten im Ministerium des Inneren, hat zu seinem früheren ausführlichen einen abgekürzten Katalog*) der königl. Gemäldegalerie im Haag herausgegeben, welcher 25 neue Nummern enthält, Gemälde, die theils „aus dem Magazin des Museums" an's Tageslicht gezogen, theils neu angekauft wurden. Das „Magazin", um welches alle europäischen Gemäldegalerien das Museum im Haag beneiden könnten, ist wohl die Rumpelkammer, welche seit 1817 einen kostbaren Schatz von Gemälden barg, die dort aufgestapelt waren zu Nutz und Frommen der Mäuse und Spinnen.

Der frische Luftzug, der in Holland weht, hat auch diese dumpfe Kammer gesprengt, und was von den Bildern bis jetzt ausstellungsfähig geworden ist, befindet sich im Museum vertheilt zwischen den seither bekannten Gemälden. Der untere, früher der Kunstkammer zur Verfügung gestellte Stock ist ganz der Bildersammlung eingeräumt. Es wird vielleicht manchen Kunstfreund interessiren,

*) Beknopte Beschrijving van de Kunstvoorwerpen tentoongesteld in het Koninklijk Kabinet van Schilderijen te s' Gravenhage. Derde uitgave. s' Gravenhage, Martinus Nijhoff. 1876.

einen kurzen Auszug aus dem knappen Katalog, d. h. die Nummern und Titel dieser 25 neuen Bilder zu erhalten.

19. bis. Cornelisz van Haarlem. Die Hochzeit von Peleus und Thetis. Die Zwietracht wirft den goldenen Streitapfel zwischen die bei der Mahlzeit vereinigten olympischen Götter. — Dies Stück zierte früher den Prinzenhof zu Haarlem. (Siehe C. van Mander. 1604. Seite 293.)

32. bis. Egmond (Justus van). Porträt Ludwig's XIV. Königs von Frankreich. Er ist in jüngeren Jahren dargestellt, reich gekleidet mit goldverbrämtem Gewand.

33. bis. Gelder (Aart de). Judas und Thamar. Kniestück. Thamar trägt ein rothes Kleid und über dem Haupt einen schwarzen Schleier. Judas hat ein persisches (paarsch) Kostüm und einen großen Turban.

Geschenk von Mr. H. Graf von Limburg-Stirum, Bürgermeister von Noordwijkerhout (1874).

40. bis. Heemskerk van Veen (Marten Jacobsz van)- Die Christnacht. Maria, Josef und eine Anzahl Hirten beten das Jesuskind an. Das Gesicht des Leiermanns im Vordergrund giebt das Porträt des Malers.

40. ter. Die Anbetung der drei Könige. Die Fürsten aus dem Morgenlande bieten dem Christuskind reiche Geschenke an, welches Maria auf den Knieen hält.

Diese zwei Bilder waren ursprünglich zwei Altarflügel, welche van Heemskerk 1546 für 150 Carolusgulden zum Schmuck des Altars der Drapeniersgilde malte. Der Altar befand sich im nördlichen Querschiffflügel der St. Bavokirche zu Haarlem (van der Willigen, Les artistes de Harlem, S. 165).

An der Außenseite der Thürflügel erblickt man Mariä Empfängniß dargestellt; links kniet die Mutter Gottes, rechts naht sich ihr der Engel Gabriel. Das Gewand des Engels ist theilweise von Jacob Rauwaert gemalt. Diese zwei Altarflügel wurden später an dem Gemälde des Cornelis Corneliszon, „Der Kindermord", befestigt, welches im Prinzenhof zu Haarlem bewahrt wurde, und zur Zeit unter Nr. 19 die königliche Galerie schmückt (v. Mander. 1604. Seite 246 und 293). Bei der veränderten Bestimmung der Bilder muß man sich die spitzbogige Form der Flügel als Oblongum ergänzt denken. Was am Bild fehlte, fügte Cornelis Corneliszon selbst hinzu.

51. bis. Honthorst (Gerard van) (?). Porträt zweier Fürstinnen, vermuthlich der Töchter von Prinz Friederich Hendrik. Die Fürstinen sind in sehr jugendlichem Alter dargestellt; sie flechten Blumenkränze.

51. ter. Honthorst. Früchtepflückendes Kindchen. Ein kleines Mädchen sitzt nackt auf dem Boden und pflückt einige Birnen. Um ihre Lenden ist ein gelbes Tuch gewunden. Am Boden liegen eine Melone, Aepfel, Kirschen und Trauben.

57. bis. Huijsum (Jan van). Italienische Landschaft. Links zwei hohe Bäume, rechts ein Wasser, im Hintergrund einige Bäume und rechts verschiedene Gebäude, unter ihnen ein verfallenes Thor und ein viereckiges Thürmchen. In der Ferne eine Stadt. Hier und da bewegen sich kleine Figuren.

70. bis. Man (J . . . . . de). Eine Bauernhochzeit. Der Dorfherr erscheint mit seiner Frau bei dem Feste, welches in einer Herberge durch Feuerwerk verherrlicht wird.

92. bis. Mijtens (J . . . . A . . . . .). Porträt einer Fürstin (vielleicht der königlichen Prinzessin, Gemahlin von Prinz Wilhelm II.). Sie trägt ein reiches Reitkostüm, neben ihr steht ein Page und hinter ihr ein Neger, der ihr weißes Pferd festhält.

95. bis. Moreelse (Paulus). Porträt des Malers P. Moreelse. Der Künstler hat sich selbst im Brustbild porträtirt, mit einem Blatt Papier in der Hand.

101. bis. Nason (Pieter). Porträt von Prinz Wilhelm Friederich von Nassau. Brustbild; er trägt einen Harnisch und einen Spitzenkragen; die linke Hand stützt sich auf den Degen; in der Rechten hält er den Befehlshaberstab. Ein dunkler Fels bildet den Hintergrund.

107. bis. Pynas (Jan). Christus am Kreuz. Am Fuße des Kreuzes stehen Maria und Johannes; in der Ferne erblickt man Jerusalem.

140. bis. Stoop (Dirk). Blick auf das Kloster Belem bei Lissabon. Unzählige Figuren bilden bunte Gruppen auf dem ausgedehnten Feld, welches zwischen dem Kloster und dem Fluß Tajo gelegen ist.

168. bis. Venne Pieterse (Adriaan van der). Tanzende Bauern und Bäuerinnen. Grau in Grau gemalt.

206. bis. Dyck (Antonius van). Porträt von Andreas Colijns de Nole, Antwerpenschem Bildhauer. Grau in Grau-Bildchen.

225. bis. J. Francken (in den „Notices" ist dies Bild unter Nr. 227 bei den Unbekannten aufgeführt). Das Atelier des Apelles. In einem großen reich verzierten Saal ist Apelles mit dem Porträt von Kampaspe von Larissa, der Geliebten Alexander's des Großen beschäftigt. Bei ihm steht der Fürst, umgeben von zahlreichem Gefolge. Die Wände des Saals sind mit Gemälden bedeckt, meistens Kopien nach bekannten Bildern von Meistern des 16. und 17. Jahrhunderts.

225. ter. Vriendt Floris (Franz de). Venus und Adonis. Venus, in einer Grotte sitzend, hält den sterbenden Adonis in ihren Armen. Neben der Göttin steht Cupido.

226. bis. Willeboirts Bossaert of Bosschaert (Thomas). Venus und Adonis. Die Göttin, von Cupido begleitet, sucht Adonis zum Verbleiben zu überreden.

226. ter. Der Löwe durch die Liebe gezähmt. Cupido in jugendlicher Erscheinung sitzt neben einem Löwen, den er mit einem blauen Bande zügelt. Dies Bild ist wahrscheinlich ebenso wie das vorhergehende von Prinz Friedrich Hendrik bestellt worden.

247. bis. Tischbein (Johan Frederik August). Porträt von Prinzeß Friederike Sophia Wilhelmina, Gemahlin von Prinz Wilhelm V. Sie trägt ein blaues Kleid. (Brustbild in Pastell.)

251. bis. Courtois (Jacques) genannt le Bourguignon. Reitergefecht. Türkische Reiter sind in ein heftiges Gefecht verwickelt mit Reitern, die in römischer Weise geharnischt sind.

262. bis. Amerighi oder Morigi (Michel-Angiolo) genannt il Caravaggio. S. Sebastian durch zwei Frauen gepflegt, welche die Pfeile aus seinem Körper ziehen.

297. bis. Vecellio (Tiziano). Porträt einer jungen Frau. Sie trägt goldblondes Haar, und auf ihrer entblößten Schulter sieht man den Rand eines Hemdes und eines grünen Mantels. (Brustbild.)

316. bis. Unbekannt. Gott Vater und der heilige Geist.

Noch in der Aufstellung begriffen ist eine kleine Anzahl von Gemälden, die (wenn ich nicht irre) noch nicht nummerirt sind.

Für Besucher des Haag diene zur Nachricht, daß die ehemals im Rathhaus befindlichen Regenten- und Doelenstücke jetzt im „Städtischen Museum" aufgestellt sind; ferner sei auf das neu gegründete „Rijksmuseum" an der Prinzengracht aufmerksam gemacht, eine Sammlung von Alterthums- und Kunstgewerbegegenständen, welche auf Vorschlag der Kommission der Rijksadviseurs hier vereinigt wurden. U. O.

Kunstliteratur.

Schloß Stern bei Prag, herausgegeben von Ph. Baum, Architekt. Leipzig, E. A. Seemann. 40 autogr. Taff. u. 2 S. Text. Fol.

W. Lübke hat uns in der „Geschichte der deutschen Renaissance" auf Grundlage von Aufnahmen und Mittheilungen des Architekten E. Hofmeister in Prag, sowie unter Berücksichtigung der Bemerkungen von Wocel und Schäffner in den Mitth. d. Centr.-Comm. v. 1867 u. 1868, die erste ausführlichere Nachricht von diesem interessanten Bauwerke gegeben, dessen innere Ausschmückung „zu den größten Schätzen der Renaissancedekoration diesseits der Alpen" gehört. In der vorliegenden Publikation erhalten wir nun die detaillirten Zeichnungen der dekorativen Ausstattung, welche in meisterhaft ausgeführten Stuckreliefs an den Gewölbedecken des Erdgeschosses besteht. Der sternförmig angelegte Bau hat einen zwölfeckigen Centralraum, von welchem sechs breite Korridore strahlenförmig gegen die Einschnitte des Sterns auslaufen; zwischen den Korridoren, in den Sternspitzen, liegen sechs rautenförmige Säle. An den Gewölben aller dieser Räume hat sich die reiche Stuckornamentik erhalten. Sie ist in derselben Weise behandelt, wie die Stuckreliefs in den Loggien des Vatikans und in der Villa Madama. Das Stucco „ist frei aus der Hand gearbeitet, mit größter Leichtigkeit und Virtuosität, und so mäßig in seiner Ausladung, ja selbst mit Vertiefungen in den Flächen, so daß man zu der Annahme eines farbigen Untergrundes berechtigt ist." Wie im Stil und in der technischen Behandlung, so erinnern die Ornamente auch in ihren Darstellungen durchaus an jene Werke der goldenen Zeit Italiens. Die Hauptfelder zeigen Gestalten der antiken Mythologie, auch wohl größere Scenen, wie z. B. den aus dem Brande von Troja geretteten Anchises, Mucius Scaevola, wie er die Hand in's Feuer legt, u. s. w. Daran reihen sich Gebilde von mehr phantastischem und halb ornamentalem Charakter, endlich in den verbindenden und umrahmenden Feldern jene reizvollen Grottesken, Masken, Guirlanden, Embleme u. dergl., auf deren ewig neuem, scheinbar willkürlichem und doch so stilvoll geordnetem Formenreichthum der unbeschreibliche Zauber dieser Arabeskenwelt beruht. Wir können unsern Architekten und Ornamentisten das Studium der anmuthigen Werke nicht angelegentlich genug empfehlen.

Die in der Anstalt von Chr. Höller in Wien ausgeführte Darstellung durch autographirte Umrißzeichnungen, mit leichter Schattengebung bei den größeren Details, entspricht vollkommen dem Stil und der Bestimmung des Werkes. Die Blätter geben zunächst die Grundrisse des Gebäudes, dann Gesammtansichten und

Durchschnitte der Gewölbedecken, endlich eine große Auswahl von einzelnen Figuren, Gruppen und Ornamenten, nebst den nöthigen Hinweisungen, Maßen u. s. w. Auch eine Skizze des Aeußeren, in seiner muthmaßlichen ursprünglichen Erscheinung, ist beigefügt.

Ueber die Entstehung des merkwürdigen Gebäudes folgte Lübke noch der älteren Annahme, nach welcher Georg Podiebrad das Schloß bereits 1459 gegründet und Ferdinand I. es mit seinen Stuckdekorationen ausgestattet haben sollte. Ueber den Urheber des Plans war man im Unklaren. Inzwischen hat Dr. Schönherr aus Innsbrucker Archivalien den Nachweis geführt, daß kein Geringerer als der kunstsinnige Sohn Ferdinand's I., Erzherzog Ferdinand von Tirol, der Schöpfer der berühmten Ambraser Sammlung, im Jahre 1555 den Bau nicht nur gegründet, sondern auch „selbst erdacht, mit eigner Hand abgemessen und circulirt hat" (Repertorium für Kunstwissenschaft I, 30). Die Ausführung der Dekorationen rührt, wie schon früher bekannt, von drei Italienern her, den Meistern Paul della Stella, Hans de Spatio und Ferrabosco di Lagno, welche auch beim Bau des Prager Belvedere beschäftigt waren. L.

Nekrolog.

Philipp von Foltz †. Am 5. August verschied zu München der königl. Central-Gemäldegaleriedirektor a. D. Philipp von Foltz nach langen schweren Leiden.

Er war am 11. Mai 1805 zu Bingen am Rhein geboren. Sein Vater, der Maler Ludwig Foltz, sah den Sohn ungern dieselbe Lebensbahn betreten und bestand darauf, daß sich dieser auf dem Gymnasium eine humanistische Bildung aneigne. Angesichts der Festigkeit des Sohnes leitete er aber dann dessen künstlerische-Bildung selber. So mit tüchtigen Vorstudien ausgerüstet und früh auf sich selbst angewiesen, wendete sich Foltz 1825 nach München, wo Cornelius einen Kreis begeisterter junger Künstler um sich gebildet hatte und gewann dort alsbald einen rühmlichen Antheil an der Ausführung der Fresken in der Glyptothek. Damit leitete er seine erste Münchener Periode ein, welche die Zeit von 1826 bis Ende 1835 umfaßt. Ihr gehören außerdem seine Arbeiten unter den Arkaden des Hofgartens, darunter die „Gründung der Akademie der Wissenschaften durch den Kurfürsten Maximilian III.", sowie die Bilder nach Schiller's und Bürger's Dichtungen an, welche er theils allein, theils gemeinsam mit seinem Freunde Wilhelm Lindenschmit im Königsbau ausführte. Es sind deren nicht weniger als 23, alle unter Anwendung der Enkaustik hergestellt. Daneben bildete er sich im Oelmalen aus, und es entstanden so neben weniger Bekanntem: eine Suliotin, für ihren ermüdeten Vater Wache haltend; ein Jägerbursche auf einer Felsspitze; ein Fischermädchen am Strande; die Fischerfamilie, dem heimkehrenden Vater entgegenschauend; die Fischerin am Achensee; die Befreiung des Wildschützen; die Sennerin und ihr Liebster; der Ritter und sein Liebchen. Den Schluß dieser Periode bildeten 32 weitere Bilder im Königsbau.

Nach deren Vollendung begab sich Foltz im Herbste 1835 nach Italien. Dort entstanden unter Anderem: des Sängers Fluch; der Taucher; die Königstochter; mehrere Madonnen rc. Noch im spätesten Alter gedachte der Künstler mit Begeisterung der Zeit, welche er mit seinen Freunden August Riedel, Fried. Dürck, Joh. Kirner, Pet Schöpf, Max Widnmann u. A. in anregendem Verkehre in der ewigen Stadt verlebt.

Mit seiner 1838 erfolgten Rückkehr nach München begann seine zweite Münchener Periode. Während derselben, die mit seiner 1870 erfolgten Ernennung zum Vorstand sämmtlicher königl. bayerischer Gemäldegalerien als abgeschlossen erscheint, da ihm dieselbe nicht mehr Muße für selbständiges künstlerisches Schaffen ließ, entstand eine lange Reihe von theilweise sehr bedeutenden Werken, wie die schöne Madonna in der Schloßkapelle zu Egg bei Deggendorf; das Bildniß des Kaisers Sigismund im Römer zu Frankfurt; die Demüthigung Friedrich's I. vor Heinrich dem Löwen und das Zeitalter des Perikles. Die beiden letztgenannten Bilder befinden sich im Maximilianeum zu München. Eben derselben Periode gehören mehrere Kampfscenen aus dem Tiroler Kriege, Jagdbilder, dann Rheinsagen im Palais des Grafen Schönborn-Wiesentheid in München; Frauenlob; eine Madonna und die Gemälde im Badezimmer des Königs Maximilian II. an. Zu seinen bekanntesten Kompositionen gehört auch jene, welche den König Ludwig I. zeigt, der im Familienkreise den Einzug seines Sohnes Otto in Nauplia, gemalt von Pet. Heß, beschaut. Selbe ward von Georg Bodmer lithographirt. Außer diesem haben Franz Hanfstängl, Friedr. Hohe, Konr. Geyer, Leo Schoeninger u. A. nach Foltz lithographirt und gestochen.

Sein langjähriges Wirken als Lehrer an der Münchener Akademie war ein segensreiches; aus seiner Schule sind mehrere sehr geschätzte Künstler hervorgegangen.

Die letzten Jahre seiner Thätigkeit als Galeriedirektor brachten Foltz viel Unerfreuliches. Namentlich eine, wenn auch nicht ganz unbegründete, so doch vielfach zu weit gehende Polemik wegen Anwendung des Pettenkoferischen Regenerationsverfahrens. Dies und langjähriges körperliches Leiden bewogen Foltz 1875 seine Stelle niederzulegen, bei welcher Gelegenheit die Münchener Künstler ihm eine Adresse überreichten, welche sein vielseitiges ersprießliches Wirken in ehrendster Weise anerkannte. Schon vor Jahren war Foltz durch Verleihung des Michaels Verdienst- und des bayerischen Kronenordens, mit dem der persönliche Adel verbunden ist, ausgezeichnet worden.

Foltz war ein rastlos strebender Geist, der noch im Greisenalter allen Ergebnissen der Kunst und Wissenschaft mit gespannter Aufmerksamkeit folgte und über ein ausgebreitetes Wissen gebot.

C. A. R.

Personalnachrichten.

Leon Pohle, bisher in Weimar, hat einen Ruf als Professor an die Kunstakademie in Dresden erhalten und sein Amt, mit welchem die Leitung des Malsaals verbunden ist, bereits angetreten.

Sammlungen und Ausstellungen.

O. B. **Ausstellung des Kunstvereins in Salzburg.** Anläßlich des von der „Internationalen Mozartstiftung" in Salzburg im Juli d. J. veranstalteten Musikfestes hat der dortige Kunstverein eine „außerordentliche Ausstellung von historischen und modernen Kunstgegenständen" zu Wege gebracht, welche, trotz der wunderlichen Bezeichnung, Seitens der Festgäste zahlreicheren Besuch verdient hätte, als sie gefunden. Unter den alten Objekten gab es nämlich in der That einige interessante, sonst kaum zugängliche, welche man in Salzburg gar nicht vermuthet hätte. Aus der Sammlung des Landeshauptmanns, Grafen Lamberg — bei diesem Namen denkt man unwillkürlich an den Stifter der Wiener akademischen Galerie — sei zunächst eine „Heil. Famlie" erwähnt, welche der Katalog keinem Geringeren als dem Raffael zuschreibt. Das kleine Bild ist von ausnehmender Lieblichkeit und die Figur des Johannes ist in der That von raffaelischer Grazie beseelt; allein im Ganzen ist das mit miniaturartiger Feinheit durchgeführte Werk doch noch so befangen, daß man es nicht einmal als perugineske Arbeit Raffael's ansehen kann. In geradezu abenteuerlicher Weise ist dem van Dyck ein Thierstück: „Geier eine Taube zerreißend" zugeschrieben; es ist ein gutes niederländisches Bild, aber für irgend einen bestimmten Namen bietet es keinen Anhaltspunkt. Echt und schön ist dagegen eine in der Art des Claude Lorrain gehaltene, in ein reizvolles, warmes Licht getauchte Landschaft von Harmen van Swanevelt. Gegen die Echtheit eines dem Dürer zugeschriebenen „Heil. Hieronymus in der Studirstube" und einer auf den Namen Rembrandt getauften „Wiedererweckung des Lazarus" haben wir starke Bedenken; beide Bilder sind übrigens nicht uninteressant und es scheint, daß ihnen mehr im Hinblick auf den Gegenstand als auf die Qualität der Darstellung eine so vornehme Abkunft beigelegt wurde. Sehr schön und von großem Interesse ist ein „Stammbaum Christi" aus der fränkischen Schule des 15. Jahrhunderts. Aus der Lamberg'schen Sammlung, welcher alle besprochenen Bilder angehören, sei noch eine „Versuchung des heil. Antonius" von Lodovico Carracci und ein treffliches, für den Meister recht charakteristisches Selbstporträt von Nikolaus Largillière erwähnt; es ist breit, saftig, in der besten Zeit und Manier dieses viel und schnell malenden Porträtisten ausgeführt. — Dem Besitz des Baron Schwarz in Salzburg entstammen mehrere, zum Theil blos wegen der Namen der Künstler interessante Bilder. Eine „Diana" von Domenichino, eine „Heil. Familie" von Lanfranchi, eine „Pietà" von Alessandro Turchi (letztere vielleicht nur eine der zahlreichen Kopien seines Schülers Giov. Ceschini, welche als Originale des Meisters in der Welt herumlaufen) und das Bildniß einer alten Frau von Balthasar Denner sind von keiner besonderen Bedeutung; sehr gut und charakteristisch ist dagegen ein Bild von Poelenburg, „Diana und Callisto", und ganz vortrefflich eine „Landschaft mit Fernsicht auf Haarlem" von Salomon Ruysdael. Eine „Gewitterscene" von Claude-Joseph Vernet gehört zu den besseren Arbeiten des einst so gefeierten Darstellers der französischen Seehäfen. Ein angebliches Selbstporträt von Rembrandt hält selbst dem ersten Anblick nicht Stand, weder als Rembrandt, noch als Bildniß des Meisters. So behaglich und selbstgefällig hat sich der wunderliche „Kabalist" an der Amstel Zeit seines Lebens nicht präsentirt, und solch' eine Farbenschwelgerei hat seine Palette selten getrieben. Das Bild zählt zu den alten Imitationen des ganz unnachahmlichen Meisters, deren viele existiren, welche nicht einmal so gelungen sind wie die Geschicklichkeitsproben des geborenen Plagiators Dietricy, der sich bekanntlich nicht entblödete, seine Machwerke mit Rembrandt's Namen zu signiren und sie in die beste Zeit des Meisters zurückzudatiren! (vergl. im Museum zu Dresden das Porträt Nr. 2276, Katalog von 1867, Seite 379). Ein anderer Salzburger Sammler, Regierungsrath Ludwig Krauß, hat ein prachtvolles männliches Porträt von Giov. Battista Moroni ausgestellt; ferner ein, wegen des Kolorits sehr interessantes „Blumenmädchen" von offenbar spanischer Herkunft, das der Schule des Murillo ohne Grund zugeschrieben wird und vielleicht ein Werk des Antonio de Pereda ist; dann einen „Narziß" von Nikolaus Poussin, welcher eine sehr gelungene Figur in einer großartig komponirten, für den Meister charakteristischen Landschaft aufweist; schließlich zwei hübsche Veduten aus Venedig von Antonio Canale. Ihm gehört auch eine „Geburt Christi" von Herri met de Bles, ein wegen der strengen, an die van Eyck erinnernden Zeichnung und wegen der trefflichen, vom Christkinde ausgehenden Beleuchtung interessantes Bild. — Die Congregation der barmherzigen Schwestern in Salzburg hat die Ausstellung mit einem „Ecce homo!" beschickt, der entschieden in der Art des van Dyck gemalt ist, bei dem es aber sehr zweifelhaft erscheint, ob er ein Werk des Meisters sei; dann mit dem Bildnisse eines Malers spanischer Schule, welche nicht die des Murillo sein dürfte, wie der Katalog versichert; ferner mit einer sehr schönen und interessanten „Madonna mit dem Kinde" des Sassoferrato; endlich mit einer altkölnischen „Heil. Jungfrau", die unseres Erachtens der Schule des Meisters Wilhelm zugehört. Die Prälatur des Stiftes St. Peter in Salzburg hat eine gute „Grablegung Christi" von Hans Burgkmair beigesteuert, ferner eine im Ganzen annehmbare Kopie des „Letzten Abendmahls" von Lionardo da Vinci, die von Andreas Nesselthaler (1748—1821), dem letzten „salzburgischen Hofmaler" herrührt. Das adelige Benediktiner-Nonnenstift am Nonnberge zu Salzburg brachte vier sehr schöne Bilder von Michael Wohlgemuth, „Die vier lateinischen Kirchenlehrer" zur Ausstellung; die Pfarrkirche zu Großgmain ihre vier sehr gut erhaltenen, höchst bemerkenswerthen Temperabilder in der Art des Bartholomäus Zeitblom aus dem Jahre 1499. Sie stellen „Maria und Simeon im Tempel", den „Tod Marien's", die „Sendung des heil. Geistes" und „Christus unter den Schriftgelehrten" vor, welch' letzteres Bild durch einen seelenvollen, nahezu dramatischen Zug überrascht. Aus privatem Besitz seien eine leicht und geistreich gemalte „Heilige Familie" von Giov. Battista Tiepolo, ein sehr schönes „Gehöft an der See" von Jakob Ruysdael und eine anmuthige „Caritas" von Francesco Solimena erwähnt. Sehr interessant ist ein Porträt von Dürer — ohne Monogramm, doch mit der Datirung 1493, — welches der Katalog natürlich dem Meister zuschreibt, obschon derselbe kaum als Kind geschweige denn im 23. Lebensjahre so arge Zeichenfehler und eine so ungelenke Formensprache sich hätte zu Schulden kommen lassen, wie sie dieses Bildniß aufweist. Es ist ein Brustbild und zeigt den jungen Künstler im Dreiviertelprofil, nach links blickend, fast bartlos und mit langen, auf die Schultern niederfallenden, blonden Haaren. Eine gewisse Aehnlichkeit mit Dürer ist nicht zu verkennen, auch bekunden einzelne Details, wie die an das herrliche Münchener Selbstporträt erinnernde Stilisirung des Haares und die Malweise, eine starke Anlehnung an Dürer; dennoch kann man keinen Augenblick an der Unechtheit zweifeln. Wir glauben, daß es nach einer Zeichnung Dürer's aus einer Zeit, wo derselbe etwa 18 Jahre alt war, gemalt wurde; keinesfalls stimmt die Jahreszahl 1493 mit dem gar zu jugendlichen Charakter des Kopfes. Auffallend ist auch das lichtblonde Haar des besprochenen Bildnisses im Vergleiche zu dem lichtbraunen auf dem Münchener Selbstporträt. Wir erwähnen noch, daß einige ältere österreichische Maler u. a. Martin Schmidt von Krems (1718—1801) durch einige geistvolle und farbenreiche Skizzen zu religiösen Bildern, dann Michael Rottmayr von Rosenbrum aus Laufen bei Salzburg (1652—1730) durch eine steife „Madonna" und Paul Troger aus Tirol (1698—1775) durch einen recht akademischen „Christus am Oelberge", welcher dem gleichen Sujet in der diesjährigen historischen Ausstellung der Wiener Akademie (Nr. 2497) entspricht, vertreten waren. — Den modernen Bildern, größten Theils ganz gewöhnlicher Kunstvereinswaare, gingen wir mit gewohntem Respekt aus dem Wege; desto länger hielten wir uns noch, um mit dem Katalog zu sprechen, bei einigen „historischen Kunstgegenständen" auf. Zunächst fesselte uns eine, dem oben erwähnten Benediktiner-Nonnenstift gehörige, gut erhaltene, mit Gold eingewirkte Tapete, welche der Katalog eine „altdeutsche Komposition aus dem 15. Jahrhundert" nennt. Sie stellt den todten Heiland dar, wie er im Schooße seiner Mutter liegt und von Nikodemus, Joseph von Arimathia und den Frauen betrauert wird. Wir vermochten an diesem Prachtstück nichts „Altdeutsches" zu entdecken; vielmehr halten wir dasselbe nach Komposition und Arbeit für ein Werk der flandrischen Teppichweberei,

das in Brügge entstanden sein dürfte. Auch zwei schöne Tapeten, angeblich von Jan Aerts in Amsterdam, angefertigt nach Zeichnungen des Servitenmönches P. Arsenio Mascagni, welche durchwegs von Kompositionen Raffael's beeinflußt erscheinen, sind besonderer Aufmerksamkeit würdig; sie gehören dem Dome zu Salzburg und sind sogar in der Farbe gut erhalten. Eine dem Grafen Lamberg gehörige silberne Vase, eine schöne Renaissance-Arbeit, war auch ausgestellt; ob aber Cellini sie ciselirt hat, wie der Katalog angiebt, ist eine andere Frage. Non omnes habemus omnia!

Zeitschriften.

The Academy. No. 277.
Beckett, a book on building, civil and ecclesiastical, von G. Gilbert Scott. — The archaeological institute, von R. J. King. — Art news from Paris.

Journal des Beaux-Arts. No. 16.
Congrès artistique d'Anvers. — Chambre syndicale provinciale des arts industriels à Gand. — Exposition d'art industriel au Palais Volksvlijt à Amsterdam, von Schoy. — Maisons d'artistes, von H. Jouin.

Kunst und Gewerbe. No. 36.
Der antike Schmuck und seine Wiedergeburt, von A. Castellani. — Der Gesammt-Verein der deutschen Geschichts- und Alterthums-Vereine in Nürnberg; das Museum für Völkerkunde in Leipzig; die k. Zeichenakademie in Hanau; die diesjährige Kunstausstellung in Neapel.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 8.
Ein „Exultet", von A. Essenwein. — Eine Hochzeit zu Nürnberg zu Anfang des 16. Jahrhunderts. — Beiträge zur Geschichte Jamitzer's, von E. Mummenhoff.

L'Art. No. 139.
Défendente de Ferrari, da Chivasso. Les peintures à fresque de l'église abbatiale de S. Antonio di Ranverso, von B. F. Gamba. (Mit Abbild.) — Pierre-Paul Rubens, von A. Wauters. (Mit Abbild.) — La saison des ventes publiques, von L. L. Links.

Auktions-Kataloge.

J. M. Heberle in Köln. Am 17. u. 18. September Versteigerung der Gemälde aus der Sammlung Hugo Garthe. Hauptsächlich deutsche und niederländische Schulen. (288 Nummern.) — Am 19. u. 20. September Versteigerung mehrerer kleinerer Gemälde-Sammlungen, darunter die des Kaplan Dornbusch in Köln, Prof. Fiedler in Wesel und der Banquiers Flörsheim und Bruch in Aachen. (310 Nummern.)

Rud. Meyer in Dresden. Am 24. September dritte Versteigerung von Gegenständen aus der Sammlung C. J. Kollmann. Oelgemälde älterer und neuerer Meister, Handzeichnungen, Aquarelle, Studien, Autographen etc. (1502 Nummern.)

H. Sagert & Co. in Berlin. Am 4. Oktober u. folg. Tage Versteigerung von einigen Sammlungen von Kupferstichen aus Privatbesitz. (1441 Nummern.)

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XII. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

13. September



Nr. 49.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1877.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Donnerstag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Das Rubensfest zu Antwerpen.

I.

Götter- und Heroendienst! Es ist einmal nicht anders. Zu Herakles und Theseus und Kastor und Polydeukes und Romulus die Heiligen der Entsagung und Askese und die Märtyrer. Ueber ihren Reliquien Monumente, Hügel, Steine, Stupa's, Tempel, Moscheen, Kirchen. Zu der Stadt- und Landesheroen-Verehrung sammelt sich das Volk. An das heilige Fest reiht sich das weltliche und der Markt: Olympische Spiele, Dionysos-Feste, Panathenäen, Kirmessen, Messen, zu denen Landschaft, Land und Länder strömen, zu schauen und Handel zu treiben. — Was wollen Sie? Ein neuer Heroendienst wird Mode. Zu neuen Weihen und neuen Festen ruft man Landsleute und Fremde. Nicht um Heilige zu ehren, auf deren Namen und über deren Gebeinen man einst die Kirchen errichtete, nicht für Sieger in Körperkraft und politischer Herrschaft, sondern für Sieger auf dem Gebiet des Geistes und der Phantasie in Wissenschaft und Kunst. Man zieht das Volk heran und bietet ihm, woran es einmal mit aller Berechtigung Freude hat, aber man hat es mit den neuen Festen in der Hand, den Ausschreitungen der alten Feste, soweit dieselben in's Rohe und Gemeine des Janhagel-Vergnügens gesunken sind, zu begegnen Nach dem Programm wird allerdings das Rubensfest eine belgische Kirmes, aber —

„Und Sie wollen das vertheidigen? Acht Tage lang das Land zusammentrommeln zum Hophei? Wofür? Für einen Maler! Womit? Mit einer Cantate, mit Kunstkonkurrenzen, Ausstellungen, Kunstversammlungen, Reden und Zubehör. A la bonne heure. Hab' nichts dagegen. Ist prächtig! Aber acht Tage lang jeden Morgen von $1/2$7 bis 7 Uhr Artilleriesalven, Carillon ꝛc.! Processionen, Wettfechten mit Säbel und Fleuret, Vieh- und Ackerwirthschaftausstellung, Blumen- und Gemüseausstellung, Wettsingen, Wettrudern, Wettsegeln, Wetttraben, Wettrennen, dazu aus allen vier Himmelsgegenden die Sänger, Ruderer ꝛc. herbeirufen, das soll ein Rubensfest sein? Ist Sinn darin? Handelt es sich um einen Mann, der für Volk und Vaterland in Thaten, durch Kriegsthaten oder Leitung in Krieg und Frieden, durch Gesetze und Institutionen wirkte, so daß sein ganzes Volk vom Höchsten zum Niedrigsten dabei betheiligt war und für lange Zeiten, für Jahrhunderte Nerv und Ziel, Sicherheit und Größe erhielt? Acht Tage auf Rubens' Namen zur Kirmes das ganze Land durch Riesenreklamen auf die Eisenbahnen und in die Hotels und Schenken von Antwerpen hetzen und es mit einem amerikanischen Menü von Allerlei durcheinander traktiren? Heißt das Rubens würdig feiern?

Aber natürlich! Die bildenden Künste sind jetzt in der Mode, wie die Fischschwanzkleider. Staatsmänner, Krieger, Heilige sind abgewandelt. Aber der alte Adam ist immer derselbe. Alter Kultus, Reliquiendienst mit neuem Namen und Spielzeug! Nicht mehr in Tempeln und Fürstenpalästen, aber in Museen, nicht mit Schädeln und Gebeinen und Hölzern und Nägeln und Tressenhüten, Kleidern, Welfenhosen und dergleichen, aber mit Bildern, oft so echt, wie die Heiligenknochen, mit Statuenbrocken und Geräthen, mit Dingen, die man bis vor Kurzem in die Rumpelkammern stellte und hängte, weil kein Mensch sie ansehen wollte. Heut? Ja, Wall-

fahrten dahin, zu den neuen Reliquien! Sie machen Städte berühmt und Jeder muß davor seinen Bewunderungsbückling gemacht haben. Unsummen dafür! Die Rothen müssen schreien und den Armen sich das Herz im Leibe umdrehen! Ein Fetzen Papier mit einem Kupferstich voll Fratzen darauf ist vielleicht mehr werth als ein Bauerngut; ein Bild mit einer Kuh oder einem heiligen oder unheiligen Gefärbsel heißt gar „unbezahlbar". Alles krummbuckelt in Reden davor. Aber morgen kommt Einer und sagt, die Reliquie sei absolut unecht, Esels- statt Heiligengebein, Schüler- oder gar Schmierer- statt Meisternachlaß. Hol die — —"

Doch der bescheidene Sohn entfloh der heftigen Rede, heißt es in Hermann und Dorothea. Und so entwichen auch wir der weiteren Salve unseres gereizten, galligen, im Melchior Meyr'schen Grobiansstil sich über das Festprogramm ergehenden Freundes. Wir hatten auch an andere Sachen zu denken: hatten zum ersten Mal ein solches Festreferat übernommen und dachten an die Kunst der gewiegten Reporter, welche Alles sehen, Alles hören und auch in den heißesten Zeiten kühl bis an's Herz hinan brühwarm dem Publikum Alles wieder aufzutischen wissen, was es verlangt. Gestehen müssen wir leider, daß wir der Rubenskirmes nicht ganz unbefangen entgegengingen, obwohl wir nach Kräften ihre beste Seite hervorzukehren versuchten.

Mit einer Einladungskarte zum wissenschaftlichen Congreß fuhren wir nach Antwerpen ab. In unverantwortlicher Weise verspätete sich der Zug auf den letzten Stationen der Art, daß wir der Vorversammlung der Geladenen und der Vorstellung derselben auf dem Rathhaus und dadurch natürlich der Reden des Präsidenten Herrn Pecher und des Bürgermeisters Herrn de Wael und der Antworten des Herrn de Jonghe van Ellemet u. A. verlustig gingen. Die Reden konnte man des andern Tags bequem lesen, aber die wichtige erste Zusammenkunft, welche der allgemeinen Bekanntschaft und Orientirung gewidmet ist, war unwiederbringlich versäumt. Die nächste Folge war, daß wir auch für das Bankett am Sonntag keinen Platz mehr erhielten, womit denn freilich nicht allzuviel verloren war. Essen und Wein wurden hochgerühmt. Der erste Toast des Herrn Bürgermeisters kam so spät, daß die Tafelfreude schon eine Höhe erreicht hatte, daß die folgenden Redner nur im engeren Kreise verstanden wurden: so wurde uns berichtet. — Interessant war, in einem Pariser Blatt das Lob des Herrn de Wael für sein gutes Französisch zu lesen. O ewige Franzosen! Und ihr französisch sprechenden Brabanter! Nun, jeder nach seiner Weise.

Wir übergehen zu schildern, in welchem Gewühl wir an- und mit welcher Noth wir für 15 Frcs. den Tag in einem Dachstübchen unterkamen. Hätte es sich nicht gehört, daß auf dem Bahnhofe vom Festkomité ein Nachweisungsbureau für die eingeladenen Gäste eingerichtet wäre? In kleineren Städten in Deutschland war bei Festversammlungen dafür gesorgt. Dann hatten auch die Hotels keine Anstalten getroffen, weniger bekannte, entferntere Gasthöfe und Privatzimmer zur Disposition zu halten, wie dies z. B. in Paris zum Napoleonstag während der Ausstellung von 1867 der Fall war. Ankommende Fremde waren dadurch rathlos in dem Getümmel. Sollen doch in den ersten Festtagen gegen 400,000 Menschen in Antwerpen zusammengeströmt sein und am Sonntag Morgen die Eisenbahnen von Brüssel her an die 45,000 Personen befördert haben. Wir durchwandelten bis zum Beginn der Fest-Cantate einige Hauptstraßen und begrüßten die Schelde, die freilich an Schiffen nichts Imposantes bietet, da dieselben größtentheils in den Bassins liegen.

Antwerpen zeigte sich glorios, flandrisch wohllebend und üppig, in seinem Festschmuck. Man versteht hier zu feiern und das Andenken der berühmten joyeuses entrées wachzuhalten. Wir hatten die Stadt nur von ein paar kalten, trüben, regnerischen Tagen gekannt und so schmutzig mit dem zu Haufen gethürmten Unrath in den Seitenstraßen! Jetzt, welcher Aufputz, welche Anstalten! Reihen von Mastbäumen längs den Straßen mit Bannern und Emblemen, Bänder und Blumen- und Laubgewinde dazwischen, Laubpforten in den Straßen, Fahnen groß und klein überall — dann die kolossalen Triumphpforten, die Säulen, Obelisken, Pavillons, die Statuen, Inschriften und was nur anzubringen war. Da hat Mr. Dens zu Ehren der Antwerpner Schule eine Säule auf dem Pferdemarkt errichtet von 31 Mtr. Höhe, auf dem Piedestal allegorische Figuren von 4 Mtr. Höhe u. s. w. Auf dem Platz de Meir erhebt sich ein breithoriger Triumphbogen von 25 zu 25 Mtr. Höhe und Breite; oben in der Mitte das Bild: Rubens bei Bürgermeister Rockox, von den Herren Delfosse und Neuhuys, rechts und links: Rubens empfängt den Ritterschlag von Karl I., von Herrn Siberdt, und: Rubens wird in die St. Lucas-Gilde aufgenommen, von E. van den Bussche. Das Triumphthor ist in rother Marmornachahmung. Oben darauf thront auf ungeheurem Triumphwagen mit Viergespann der Ruhm. Natürlich heißt es: Rubens né à Anvers. Von Siegen schweigt man.

Ein zweiter fünfthoriger Triumphbogen ist 23 zu 28 Meter in Höhe und Breite. Dort Karyatiden 2c., hier Künstlerstatuen: Jordaens, van Dyck u. s. w.; die Welttheile, die Rubens huldigen, oben darauf.

Amüsant ist die Nachbildung einer hohen steinernen dreibogigen Ueberbrückung in schwerem flandrischen Renaissancestil, eine Kopie der Brücke vom Rubensfest v. J. 1840, weil ein Strom von Menschen mit naiver Freude ununterbrochen hinauf, hinüber und hinabströmt, wie die

Kinder, die jede Vortreppe eines Hauses hinauf und hinab laufen müssen.

Die Menschenmenge benimmt sich trefflich. Alles ist in Fest- und Feiertagsanzug und Stimmung. Allerdings ist kein tieferer Enthusiasmus bemerkbar, aber man will Fest feiern und sich würdig benehmen. Es wimmelt ja von Fremden, von Sängerschaaren mit ihren verschiedenen Abzeichen, also Antwerpens Honneurs gemacht und gewahrt durch Anstand und zuvorkommendes Wesen. Nichts von Schnapsspektakel, keine Brutalität ist uns vorgekommen; keine drängende, stoßende, johlende, pfeifende Pöbelrotte, die plötzlich durch die Menge dahertobt. Nur das leidige Spucken, das in Antwerpen Sitte ist, ward, wenn man eingekeilt in drangsalsvoller Enge stehen mußte, trotz der darin bewiesenen Geschicklichkeit, unangenehm genug

Die Cantate zählte zu den Hauptmerkwürdigkeiten des Festes. 1200 Musiker und Sänger waren versammelt, das von Herrn Julius de Geyter gedichtete, von Herrn Pierre Benoit komponirte und jetzt dirigirte Werk vorzutragen. Es war ein heißer schöner Tag gewesen. Die Place verte funkelte in Licht; vor Rubens' Monument war die Sängerestrade. Auf 30—100,000 Menschen wird die dort versammelte Menge geschätzt. Der Himmel war bedeckt; in immer tieferes Dunkel hüllte sich die gewaltige Kathedrale; hoch oben auf dem in den Nachthimmel ragenden Thurm blinkten mystisch einige Lichter.

Ein Haupteffekt der Cantate bestand darin, daß Herr Benoit in Adoptirung der Wagner'schen Trompeten-Herolde dort oben 8 Trompeter postirt hatte, welche mit dem Carillon (dem beiaard oder Glockenspiel) an den betreffenden Stellen die Melodie aufnehmen und wie „vom Himmel hoch, da komm ich her" die Töne über Stadt und Land und Strom hinaussenden in die Nacht. Durch einen vom Dirigentenpult auf den Thurmkranz führenden Draht gab der Dirigent elektrisch dem Trompeterchor seine Weisung.

Als nun 8 ½ Uhr Herr Benoit auf seinem Dirigentenplatz erscheint, legt sich das Gesumse der Massen; noch eine Pause, dann giebt der Taktstock das Zeichen und das Riesenkoncert beginnt.

Herr Pierre Benoit ist ja in musikalischen Kreisen wohl bekannt. Zu einem giltigen Urtheil über diese neueste Komposition müßte man sie unter besseren akustischen Umständen hören. Denn je nach dem Stand der verschiedenen Chöre hörte man besser oder schlechter, ja recht schlecht. Von einem Monstre-Koncert, davon, daß 1000 Sänger ihre Stimmen erhoben, war nichts auf dem gewaltigen Platz, und wohl auch bei dem Festgesumse der ganzen, großen Stadt, zu verspüren. Musik und Chöre zusammen wurden nie elementar-wuchtig genug. Hundert Mann im geschlossenen Raume bringen eine stärkere Wirkung hervor.

Wir waren übrigens im Anfang trefflich für das Musikwerk gestimmt und wurden davon ergriffen. Eine Melodie kam, welche uns an die Weise des „Wilhelmus von Nassauen" erinnerte: die Gegenwart versank, die Geister der vergangenen Zeiten erschienen; tausend Erinnerungen wurden wach an das, was dieser Dom erschaut hatte und was sich an den Mann knüpfte, der dort in Erz steht: die Zeiten, wo die Königin der Schelde alle Handelsstädte Europas überstrahlte, die Tage der neuen Seelen-Erhebung, des Kampfes, der Noth, der Verzweiflung, der Niederlage, des Grausens vor wüthender Soldateska, Henkern und Pfaffenrache, die Tage, wo die stolzen Häupter vor ihre Füße gelegt wurden und die andern sich unter das Joch beugten, bis aus der Verbannung ein Stern aufging, Peter Paul Rubens, Flanderns ruhmreichster Sohn, der noch einmal seines Vaterlandes heitere, wohlige Kraft und Größe verkündete . . .

Die Trompeten und das Glockenspiel aus der Höhe thaten ihren Dienst.

Unsere feierliche, schwärmerische Stimmung konnte freilich nicht durchhalten. Es kamen Rhythmen und Melodien, die uns unerklärlich schienen und uns somit unruhig und kritisch machten. Die Uebelstände der Akustik kamen auch immer mehr zur Geltung. Es wurde unmöglich, Allem in gleicher Weise zu folgen. So ging der einheitliche Charakter verloren und der musikalische Genuß und die Kritik blieben auf das Einzelne beschränkt.

Am nächsten Tage ward uns der Grund unseres ersten Stutzens klar, als wir Herrn de Geyter's Text lasen. Der erste Theil dieser Cantate, welche nicht Rubens, sondern „Vlanderns Kunstruhm" verherrlicht, ist sonderbar genug behandelt.

Die niederländischen Schwesterstädte singen den Preis Antwerpens, der liebsten Schwester, der Mutter von Rubens — hier fallen die Trompeten ein — (die Citate sind möglichst wörtlich):

> Sag uns, o Schwester, du schaust aus der Höhe
> Fern in den Raum über Länder und Meer,
> Kamen auch Fremde zur Schelde gezogen,
> Brachten auch Fremde dir Lorbeern her?

Antwerpen antwortet: Ich seh sie kommen aus jedem Land. „Choeur traité sous forme de barcarolle, imitant le balancement des navires et d'un effet ravissant" sagt ein belgischer Kritiker. Nun kommen Europa, Asien, Afrika, Australien und Amerika. Die Musik malt nach Herrn Gustave Laghe „avec un rare bonheur et les champs vermeils du Midi et les pics neigeux, les brouillards épais du Septentrion . . . . Des voix d'enfants, s'élevant mystiques caractérisent l'Asie ‚waar de eerste Mensch is opgetreden'."

Ohne Text hatten wir das natürlich nicht begreifen können. Bei den Kinderstimmen hatten wir an An-

deres gedacht: Singt, singt! Wenn Todte zu erwecken sind, so können es die Kinder! Wenn große Zeiten wiederkehren können, so singen die Kinder sie herbei. In Euch ist die Zukunft! Die Vergangenheit empfängt wieder Leben, wenn ihr so dringlich ruft, euch muß der Himmel hören, wenn ihr fleht und euch begeistert zu den Thaten der Ahnen! Die großen Todten geben ihren Segen zu dem, was ihr bittet!

Und wir dachten an den Gesang der spartischen Jugend: tapfere Männer werden wir sein!

Aber daß „l'Europe est personnifiée d'abord par un choeur à l'italienne, puis quand on chante la poétique Allemagne et la fière Albion le sujet s'élargit etc.", daß Asien durch „un vieux motet d'église sous forme de choral" dargestellt ist, daß „la combination des voix d' alti et de ténors, sonorités mates du médium nous dépeignent les déserts de l'Afrique; des accents tristes et lamentables indiquent les souffrances des marins attérissant en Australie, tandis que les cuivres accompagnent rudement les choeurs, qui charactérisent la vigueur et la puissance de la jeune Amérique" und daß danach eine Betrachtung über die Kunst des Alterthums kam (in wörtlicher Uebersetzung):

„Klein ja sind wir, Pygmäen nur gleich, bei den Riesen der Vorzeit!
Griechen vorall, euch starren wir an mit bewundernder Ehrfurcht.
Wohl fiel Staatsmacht! Heere und Throne verschwanden wie Staubsand.
Indien trägt ein Zwangsjoch, Rom erobert kein Volk mehr.
. . . .
Bleiben die Veden Asiens Volk nicht als himmlisches Manna?
Hiob sitzt hoch auf dem Thron und ein Gott ist noch immer Homerus . . . :"

— das konnten wir, ohne Text und die respektive Kritik, beim Hören nicht ahnen. (NB. übersetzt der französische officielle Uebersetzer „Job zit hoog op een troon" mit „Job reste assis, non sur un fumier, mais sur un trône". Ist doch schön, solche Uebersetzung bei den beidsprachigen Antwerpnern!)

Der zweite und dritte Theil des Textes von Herrn de Geyter stimmt besser zu unseren Voraussetzungen und Anforderungen für solchen Tag und wir haben dafür unsere volle Anerkennung auszusprechen.

Die niederländischen Städte eröffnen wieder den Reigen über die Nacht, welche der Antike folgte. Dann sagt Europa: Wo glänzte das erste Licht der Freiheit? Alle Welttheile: In Flandern! — Amerika: Wo klang das erste Lied der Freiheit? Alle Welttheile: In Flandern!

„Die ‚Kerle' stritten mit Lanze und Dolch
Und Perlen streuten die Dichter in's Volk.
Ja durch die Jahrhunderte hin, die dunklen,
Sah man hier zuerst es funkeln,
Hie und da gleich einem Stern,
Klein und fern,
Fern und klein:
Aus einem Dichtergehirne strahlte immer der Schein."

Gemeinden, vlämische Gemeinden, ruft Amerika, ihr fügtet in die Krone, mit der die Freiheit prunkt, das edelste Gestein.

Und da ihr euch selber befreit aus dem Zwang,
Als das Seufzen geworden Gejauchz und Gesang,
Als in Handwerk, Geschäft und in Gilde voll Ehren,
Ihr wolltet, was recht war und dieses erstrittet —

da erbautet ihr Paläste, da erblühte die flandrische Kunst, da klang das Glockenspiel von den Thürmen, da sangen die Alten und tanzten die Jungen. Zum Reichthum kamen Freiheit, Kunst und Sitten und die Welt bewunderte euch. Doch die Tage des Unglücks und der Tyrannei folgten. Die Kunst entwich vor ihnen. Ihr lagt im Staube unter den Füßen der Feinde und als Europas Spott. Doch auferstanden ist Flandern in seinem Ruhm. Freiheit und Kunst sind wieder erblüht, beneidenswerth anderen Völkern. Kommt, Völker, in dies glückliche Land, wo reine Geister schweben und edle Menschen leben und singt mit ihnen den Sang der Zukunft:

Fürsten, kein Schwert mehr zum Streite gezückt,
Völker, kein Volk mehr in Knechtschaft gedrückt,
Wilde, kein Blut mehr aus Schädeln kredenzt,
Für Alle ist Platz, wo das Sonnenlicht glänzt.
Frei sei der Mensch, wo er schwärmt, wo er haust,
Frei, wie dort wo die Schelde braust.

— — — —

Freiheit und Wissen, die Kunst ist die Krone,
Kunst in den Hütten und Kunst auf dem Throne,
Licht in den Köpfen und Luft für die Herzen,
Süßere Freuden, mildere Schmerzen,
Kunst voll Naturkraft, die schöpferisch sprießt,
Kunst, wie dort, wo die Schelde fließt.

Und dann?
— dann wird das Glockenspiel von allen Thürmen tönen, Alter und Jugend glücklich sein, Dann ist die alte glückliche Zeit wieder da . . . ."
Musik, Chöre, Glockenspiel brausen alle zusammen in den Sang des Glücks. Die Menge brach zum Schluß immer und immer wieder in Jauchzen aus und wieder und wieder ertönte die „Beiaard"-Melodie, die den Abend und die nächsten Tage überall gesummt und gepfiffen wurde.

Ein flandrisches Herz mochte mit Recht begeistert schlagen. Das Fest war großartig eingeleitet. Nach 10 Uhr zog dann noch ein großer Zapfenstreich der in Antwerpen liegenden Regimenter, von Reitern und

Fußgängern mit hohen Stocklaternen begleitet, durch die Straßen, in denen die Menschenmassen nicht zur Ruhe kommen wollten.

Am Sonntag sollte nun das eigentliche Rubensfest beginnen. a. e.

Rembrandt-Ausstellung in London.

Im Burlington fine arts club hat während der letzten Monate eine Ausstellung stattgefunden, die das lebhafteste Interesse der kunstliebenden Kreise hervorrief, und wie wir eine solche auf dem Kontinent noch nicht erlebt haben. Es handelte sich nämlich um eine Ausstellung von 214 auserwählten Radirungen von Rembrandt, zu der — wohl nur mit Ausschluß des Herzogs von Buccleugh — die hervorragendsten Sammler Englands und Herr Dutuit aus Rouen Beiträge geliefert hatten. Bereits vor 10 Jahren hatte derselbe Club eine ähnliche Ausstellung von Rembrandt's Radirungen veranstaltet. Die gegenwärtige unterschied sich aber von allen bisherigen, einschließlich der von Manchester im Jahre 1857 und der von Leeds im Jahre 1868, dadurch, daß die Leiter derselben, namentlich Herr Seymour Haden, der geistreiche Radirer, unter Mitwirkung des Revd. C. H. Middleton, den Versuch gemacht hatten, Rembrandt's Radirungen nicht nach der bisherigen, von Bartsch und seinen Nachfolgern befolgten Methode nach den Gegenständen, sondern nach der Zeit ihrer Entstehung, also chronologisch aufzustellen.

Die Richtigkeit dieser Anschauungsweise springt in die Augen, da auf diese Art gewissermaßen eine Naturgeschichte der von dem unvergleichlichen Meister der Radirnadel hervorgebrachten Schöpfungen in ihrem Entwickelungsgange vorgeführt wird. Da aber von den 350 Radirungen, die Rembrandt zugeschrieben werden, nur 142 mit seinem Namen, 62 blos mit seinem Monogramm versehen sind, 152 aber weder Namen noch Datum haben, 179, also mehr als die Hälfte, nicht mit Datum ausgestattet sind — wie der unermüdliche Herr Middleton ausgerechnet hat — so gehört eine tiefe Einsicht in Rembrandt's Wirken dazu, um diese so schwierige Aufgabe zu lösen. Nach meiner Ansicht hat das Ausstellungskomité dieselbe sehr gut gelöst, besser als selbst Herr Vosmaer in der neuesten Auflage seines Werkes über Rembrandt. Wir müssen indeß hervorheben, daß letzterer einen starken Anstoß für die Erörterung dieser Kapitalfrage gegeben.

Herr S. Haden hat zu dem Katalog der ausgestellten Blätter eine Einleitung geschrieben, die seine gründliche Kenntniß Rembrandt'scher Radirungen bekundet. Er bezweifelt, daß eine erhebliche Anzahl derselben bis zum Jahre 1639 ganz oder selbst nur theilweise Rembrandt's eigene Arbeiten seien, selbst solche, die mit Rembrandt's Monogramm oder Namen bezeichnet sind. Er meint, daß dieselben von seinen Schülern herrühren, wie J. v. Vliet, Bol, Livens, J. de Weth, de Poorter u. s. w., die, wie wenigstens die Statuten der Haager St. Lucas-Gilde bestimmten, so lange sie in der Schule waren, ihre Arbeiten nicht mit ihrem Namen bezeichnen durften, sondern sich durch den ihres Meisters — hier Rembrandt's — deckten. An zwei Beispielen, der großen Kreuzabnahme, B. 81, und dem Ecce homo in der Höhe, B. 77, sucht Herr Haden mit beigefügten Illustrationen nachzuweisen, daß, wenn auch die Komposition dem Rembrandt zugeschrieben werden muß, die Ausführung dem Livens angehört. Nun kann man nicht leugnen, daß die schwerfällige, fast handwerksmäßige Arbeit dieser Radirungen, die nach meiner Meinung zum Einrahmen bestimmt waren — als Konkurrenz der nach Rubens von Vorsterman und Bolswert glänzend gestochenen Blätter, — nicht auf der Höhe Rembrandt'scher Leistungsfähigkeit stehen, aber Herr Middleton bemerkt in seinen Notes of the etched work of Rembrandt, daß Livens zur Zeit der Herausgabe dieser Blätter nicht in Holland lebte. Ich kann auch nur der Meinung Middleton's beitreten, wenn er Haden's Behauptung, daß der barmherzige Samaritaner, B. 90, von Bol radirt sei, entgegnet, daß in Bol's anerkannten Radirungen niemals die Höhe des geistigen Ausdrucks erreicht sei, wie er in dem Gastwirth auf diesem Blatt sich ausspricht. Denselben Einwurf möchte ich für den h. Hieronymus, B. 101, geltend machen, da der geistige Ausdruck in dem Heiligen weit über Bol's Horizont hinausgeht. Haden's Bemerkungen über die schwache Zeichnung des Beiwerks auf beiden Blättern sind ganz treffend; aber wir dürfen nicht vergessen, daß Rembrandt im Jahre 1632—1633 erst 26 Jahre alt war, also noch manches lernen mußte; daß er damals offenbar noch keinen Löwen gesehen hatte, den er 20 Jahre später in seinem großen heil. Hieronymus, B. 104, und in seinen Zeichnungen mit so intensiver Naturwahrheit dargestellt hat. J. Silvius, B. 266, vom Jahre 1633 gleicht in der Arbeit der Abnahme vom Kreuze; viel höher steht derselbe Mann vom Jahre 1646. Die Berge des Hintergrundes auf B. 104 sind einer Zeichnung von Tizian entnommen, die vor einigen Jahren in London zu sehen war. Herr Haden meint, daß dieses auch in andern radirten Landschaften Rembrandt's, z. B. bei B. 235 und B. 237, geschehen sei. Ich möchte das nicht unterschreiben. Der Bewohner von Leiden und Amsterdam wird allerdings keinen Begriff von einem Berge erhalten, selbst wenn er auch die bei Egmont am Zee bis zu 200′ sich erhebenden Dünen gesehen hat. Aber Rembrandt hat Berge gekannt; denn in dem Berliner Museum befindet sich eine Zeichnung von Rembrandt mit dem steil sich aus der Ebene

erhebenden Belvedere bei Nymwegen, und im British Museum fand ich unter Nr. 91 eine Zeichnung mit der Ueberschrift: Eltenberg, Kleef (Cleve) Hülm Rembrandt 1648. Rembrandt hatte schon in jüngeren Jahren in seinen historischen Radirungen der Landschaft einen großen Spielraum gelassen, wie z. B. in dem barmherzigen Samariter, B. 90, vom Jahre 1633, sowie in der Verkündigung an die Hirten B. 44. Ich bin aber überzeugt, daß er vor dem Jahre 1640 keine ausschließlich landschaftliche Radirung gemacht hat, und glaube, daß die älteste (B. 210) die Ansicht von Amsterdam ist. Vosmaer's Meinung, daß die Landschaft mit der von Planken umgebenen Hütte, B. 232, vom Jahre 1632, die Strohhütte mit der Schaafheerde, B. 224, und der Milchmann, B. 213, vom Jahre 1636 datirt werden müssen, erscheint mir unhaltbar; B. 232 ist vom Jahre 1642 und B. 224 und B. 213 fallen in das Jahr 1650. Demnach sind die große Anzahl dieser herrlichen Landschaften, die vollkommen in der Ausstellung vertreten waren, sämmtlich zwischen 1640 und 1652 entstanden.

Nicht minder vollständig und vollkommen traten die Porträts auf; das des „alten Haaring" in 4 vortrefflichen Exemplaren, wie es deren höchstens 20 in der Welt giebt, des J. Six 3 Mal in gleicher Güte, das des Anslo in wirklich erstem, äußerst seltenem Zustande (NB. die in der pariser, berliner und amsterdamer Sammlung als erster Zustand ausgegebenen Exemplare sind der vierte), Tolling, Ephr. Bonus im ersten Zustande, von dem es nur 3 Exemplare giebt, u. s. w.

Endlich fehlten nicht Rembrandt's Kapitalblätter: „Das Hundertguldenblatt" zweimal im ersten — es existiren davon nur 8 Exemplare — und zweimal in ausgezeichnetem zweiten Zustande, das Ecce homo in der Breite, B. 76, und die drei Kreuze, B. 78, beide zweimal in höchst seltenem ersten Zustande, sowie endlich der heil. Franziskus, B. 107, zweiter Zustand, die den Beweis liefern, daß Rembrandt in seiner Schöpfungskraft durch seinen finanziellen Ruin unberührt blieb.

Der Besuch der Ausstellung entsprach den Erwartungen des Komité's. Zur Ehre der Engländerinnen muß ich bemerken, daß die Zahl der studirenden Damen nicht geringer in der Ausstellung war als die der Herren, eine Beobachtung, die ich schon im Jahre 1857 bei der Kunstausstellung in Manchester hatte machen können. Da Radirungen nicht dekorativ wirken, so ziehe ich daraus den Schluß, daß in Betreff der Kunstliebe die Engländerinnen die Damen des Kontinents übertreffen.

Aachen, im August. Dr. Sträter.

Kunstliteratur.

Das Nationalmuseum zu München, dessen hohe Bedeutung und seine derzeitige Verwaltung. Federskizze mit Arabesken von Joseph Maillinger. München, C. Fritsch. 1877. 8.

* Wie der Titel erkennen läßt, enthält diese Schrift in stark persönlich gefärbter pamphletistischer Form einen Angriff auf die gegenwärtige Verwaltung des bayerischen Nationalmuseums. Da der Verfasser sich mehrmals im Verlaufe seiner Darstellung auf Angaben und Urtheile von Berichterstattern dieser Zeitschrift beruft, glauben auch wir mit unserm Urtheil über seine Leistung nicht zurückhalten zu sollen. In Kurzem gesagt, halten wir dieselbe für kein Meisterstück der polemischen Schriftstellerei, glauben aber, daß mancher Vorwurf, den Hr. Maillinger gegen die jetzige Verwaltung des bayerischen Nationalmuseums erhebt, von der Direktion einer ernsten Beachtung gewürdigt werden sollte.

Wenn der Verfasser den hochverdienten Direktor von Hefner-Alteneck als „Professor der kostümologischen Eisenblech- und Schnittwaarenkunde" lächerlich machen will, indem er ihm die Ausstattung des Treppenhauses des Museums in einem Stil, der „etwas an den angebornen Instinkt irgend eines Rittergutbesitzers erinnert", in die Schuhe schiebt, so ist das unsres Erachtens nicht sehr geschmackvoll. Auch derartige „Arabesken", wie der Angriff auf den ersten Konservator, der das Museum „alle Monate nur Einmal, nämlich am Tage der Gehaltsauszahlung" besucht haben soll, und was dergleichen mehr ist, hätte Hr. Maillinger lieber in der Feder lassen sollen. Eine gewisse Bedeutung hat es dagegen, wenn er im Vorwort unverblümt sagt, daß „die Verwaltung des Museums nicht nach objektiven Normen gehandhabt wird, sondern der Laune persönlicher Liebhaberei und der subjektiven Regellosigkeit des Direktors anheimgegeben ist." Im Verlaufe der Schrift sind es besonders folgende Punkte, welche der Verfasser zur Erhärtung dieses Verdikts vorbringt:

Erstens die Zerstörung der früheren Ordnung des Museums. Diese war eine kulturhistorische. Hefner-Alteneck hat sie theilweise durch eine sachliche ersetzt, so daß die Arbeiten einer bestimmten Kunstindustrie, z. B. der Schmiedeisenarbeit, in ihrer Gesammtentwickelung für sich studirt werden können. Hieraus möchten wir dem Direktor keinen so großen Vorwurf machen. Nur sollte allerdings die Wahl der Fachindustrien, die man auf diese Weise von der großen Masse der Museumsobjekte ausscheidet, nicht nach subjektivem Belieben, sondern nach dem Stande der Gewerke an dem Orte, wo sich das Museum befindet, getroffen werden. Die Einwirkung des Museums auf einzelne Zweige der In-

dustrie wäre dann namentlich auch durch Wanderausstellungen anzustreben, wie sie bekanntlich das österreichische Museum in Wien in verschiedenen Provinzstädten Oesterreichs, welche die Mittelpunkte größerer Industriebezirke sind, wiederholt mit Nutzen veranstaltet hat.

Der zweite, bedeutend schwerer wiegende Vorwurf, welchen Hr. Maillinger gegen die Direktion erhebt, betrifft den Mangel jeglicher Kataloge. Diese sind freilich ein dringendes Bedürfniß, besonders wenn man — wie es die jetzige Direktion gethan — die fachliche Aufstellung der Objekte einführt. Nicht einmal zu einem „Führer" hat man es gebracht, sondern läßt noch das Aretin'sche Büchelchen verkaufen, das natürlich nach den durchgreifenden Aenderungen in der Organisation des Museums keine guten Dienste mehr leisten kann.

Auch von den jährlichen Veränderungen im Bestande der Sammlungen — das bildet einen weiteren Punkt in der Polemik des Verfassers — erhält das Publikum keine Rechenschaft. Berichte über neue Ankäufe u. dergl., wie sie andere Anstalten jährlich ausgeben, vermißt man schmerzlich.

Wenn wir, unter Beiseitesetzung weiterer Details, die Summe ziehen, so will es uns allerdings bedünken, daß hier nicht alles so ist, wie es sein sollte. Die lebendige Verbindung des Museums mit Praxis und Schule, dieses erste Erforderniß derartiger Anstalten in unsrer Zeit, fehlt der Schöpfung Maximilian's II. gänzlich. Und das ist wenig dem Sinne des königlichen Gründers der Sammlung gemäß, dessen volks- und bildungsfreundliche Intentionen Herr Maillinger — etwas emphatischer vielleicht, als es nöthig gewesen wäre — am Schlusse seiner Schrift der Direktion in Erinnerung bringt.

Durch's deutsche Land. Malerische Stätten aus Deutschland und Oesterreich. In Originalradirungen von B. Mannfeld. Nebst begleitendem Text von Aemil Fendler. Berlin, Alex. Duncker. 1876 ff. Fol.

Wie würden diesem prächtig ausgestatteten Werke lieber ein etwas leichter geschürztes Gewand und einen individueller gefärbten Titel gegeben haben. Denn in Wirklichkeit enthält es doch nichts Anderes als eine Reihe geschickt ausgeführter Ansichten aus der Wandermappe eines Künstlers, der mit malerisch begabtem Auge das Schöne und Interessante, was Land und Leute ihm darbieten, aufzufassen und durch Stift und Nadel wiederzugeben versteht. Wozu der breite Rahmen von kunst- und kulturgeschichtlichen Textumschreibungen mit eingestreuten lyrischen Ergüssen, wie sie überhaupt in der modernen Bilderbuchliteratur auf bedenkliche Weise zu grassiren beginnen? Nur wenige der dargestellten Gegenstände verlangen überhaupt einen besonderen Text, und dieser würde gelesen werden, wenn er sich der möglichsten Kürze befleißigte.

B. Mannfeld's Talent besteht vor Allem in der geschickten malerischen Gruppirung und Beleuchtung seiner Aufnahmen. Auch ist er im Radiren geübt genug, um uns die mannigfaltigsten Objekte der Natur und Kunst in reicher Tonscala vorführen zu können. Aber in einem wichtigen Punkte befriedigt er uns nicht immer: in der Wahrheit! Die Vedute wird bei ihm zum Stimmungsbild; das mag in künstlerischer Beziehung unter Umständen von Vortheil sein, aber es bleibt immer eine Vermischung zweier verschiedener Stilgattungen, die sehr leicht zur Manier führt.

Das Werk erscheint in Lieferungen von je fünf Stichen, zum Preise von 4 Mark. Sechs Lieferungen bilden einen Band. Aus der uns vorliegenden ersten Reihe heben wir die Ansichten von Meißen, Prag, Ober-Ehnheim, Bacharach und die Märkische Landschaft (am Müggelsee) als die gelungensten hervor. L.

---

* **Ornamente von Aldegrever in photographischen Reproduktionen.** Den zahlreichen Künstlern, welche sich gegenwärtig mit der Komposition von dekorativen Arbeiten für kunstgewerbliche Gegenstände oder für Illustrationszwecke beschäftigen, und den Liebhabern und Kunstfreunden, deren Mittel zur Anschaffung alter Originalwerke nicht hinreichen, empfehlen wir die Beachtung einer Publikation, welche vor Kurzem in der H. Manz'schen Hof-Kunsthandlung in München erschienen ist. Wir meinen das Album mit 25 ausgewählt schönen Kompositionen von Heinrich Aldegrever (1502—55), dem Schüler Dürer's, einem der ausgezeichnetsten Ornamentisten der damaligen Zeit, dessen reizvolle Erfindungen sich namentlich für Metallarbeiten, aber auch für andere Flächenverzierungen, Lederarbeiten, Buchornamente u. dergl. als Muster verwenden lassen. Aldegrever hat die Blätter bekanntlich in Kupfer gestochen, und eine Anzahl dieser kostbaren Grabstichelblätter, welche das königl. Kupferstichkabinet in München dem Herausgeber zur Verfügung stellte, liegen den Reproduktionen zu Grunde. Letztere sind von der rühmlichst bekannten photographischen Anstalt von J. B. Obernetter in unveränderlichem photographischem Druck ausgeführt und geben die Originale bis zur Täuschung treu wieder. Die 25 Tafeln enthalten im Ganzen 61 Kompositionen, fast sämmtlich von jenem reizvollen, aus figürlichen und vegetabilischen Motiven kombinirten Arabeskenstil, in welchem die deutschen „Kleinmeister" so groß sind. Den Umschlag ziert das schöne gestochene Selbstporträt Aldegrever's vom Jahr 1530 (B. 188). Den Tafeln ist nur ein Inhaltsverzeichniß vorausgeschickt, welches die Nummern der Stiche in Bartsch's „Peintre-Graveur" und Passavant's Nachtrag dazu angiebt. Namentlich da das Werk auch in Schulen gute Dienste leisten könnte, wäre nach unserm Dafürhalten ein kurzer Text mit einigen Bemerkungen über das Leben und die Eigenthümlichkeit des Meisters, sowie über die beste Art, von seinen Motiven Gebrauch zu machen, gewiß manchem Lehrer erwünscht gewesen. Damit ist man heutzutage in solchen Publikationen allzu sparsam.

Nekrolog.

B. **Carl Seibels**, Thier- und Landschaftsmaler, ist im Monat Juli in Neapel gestorben. Er empfing seine Ausbildung in Düsseldorf, hauptsächlich durch Oswald Achenbach, zu dessen talentvollsten Schülern er gehörte. Vor etwa

drei Jahren begab sich Seibels nach Italien, wo er Genesung von einem langwierigen Brustleiden zu finden hoffte, welches nunmehr seinem Leben ein allzufrühes Ende bereitet hat. Seibels verband in seinen Gemälden Thiere, vornehmlich Kühe und Schafe, mit der Landschaft in harmonischer Weise und zeichnete sich darin durch selbständige Auffassung und feine Beobachtung der Natur vortheilhaft aus. Zeichnung und Farbe waren durchweg lobenswerth, und was seinem Schaffen besondern Werth verlieh, war das ersichtliche Streben nach fortschreitender Vollendung. Früher behandelte er mit Vorliebe holländische Motive, später wandte er sich der Wiedergabe italienischer Natur zu und zog auch Menschen und Architektur mit gleich günstigem Erfolg in den Bereich seiner Darstellungen.

Sammlungen und Ausstellungen.

Ausstellung von Arbeiten der vervielfältigenden Künste im bayerischen Gewerbemuseum zu Nürnberg. Der moderne Buchdruck ist durch etwa 50 Aussteller mit vortrefflichen Leistungen vertreten: 268 verschiedene Werke sind von den hervorragendsten Verlagsbuchhandlungen und Buchdruckereien ausgestellt. Berlin, Leipzig, Dresden, München, Nürnberg, Augsburg, Stuttgart, Düsseldorf haben sich besonders hervorgethan, und in typographischen Prachtwerken umfaßt die Ausstellung alle hervorragenden Erscheinungen des deutschen Büchermarktes. Die Ausstellung ist in übersichtlichster Weise alphabetisch nach den Druckorten und Firmen angeordnet und gestattet einen Einblick in die Bestrebungen der Gegenwart, geschmackvoll und technisch vollendet zu arbeiten. Sehr interessant ist der Vergleich mit den älteren Druckarbeiten vom Jahre 1500 an bis zur Mitte unseres Jahrhunderts. Er bietet das eigenthümliche Bild, daß erst in der jüngsten Zeit der Einfluß der guten älteren Vorbilder begonnen und mit Verständniß die Lehren für unsere modernen Arbeiten aus der Schule der Geschichte gewonnen werden. — Eine große Zahl der Werke ist in Prachtbänden ausgestellt und in eine besondere Gruppe vereinigt, die den erfreulichen Fortschritt in der Herstellung schöner und guter Einbände erkennen läßt.

Zeitschriften.

L'Art. No. 140.
Les graveurs de Rubens, von H. Hymans. (Mit Abbild.) — Les fêtes du troisième centenaire de Rubens à Anvers, von Ch. Tardieu.

Kunst und Gewerbe. No. 37.
Das Jubiläum des germanischen Museums; Ausstellung der keramischen Fachschule in Höhr; das orientalische Museum in Wien.

Mittheilungen des k. k. österreich. Museums. No. 144.
Das deutsche Musterschutzgesetz vom 11. Januar 1876, von C. Steinbach. — Ausstellung in Amsterdam, von C. Chmelarz.

The Academy. No. 278.
The Rubens Festival, von J. W. Bradley. — Coimbra and Batalha, von G. J. Chester. — Etschings by Unger, von F. Wedmore.

Gazette des Beaux-Arts. Lief. 243.
Notes sur la céramique chinoise, von Gerspach. — Les portes de Saint-Sauveur à Avignon, von P. Trabaud. (Mit Abbild.) — Un nouveau dictionnaire d'architecture, von Ch. Blanc, (Mit Abbild.) — Le Raphaël d'un million, von Paliard. (Mit Abbild.) — L'état civil des maîtres hollandais. Carel Fabritius, von H. Havard. — Exposition de la Royal Academy, von L. Robinson. (Mit Abbild.)

Berichtigung.

Kunst-Chronik, Sp. 757, Z. 6 v. u. lies: „Gewerbemuseum".

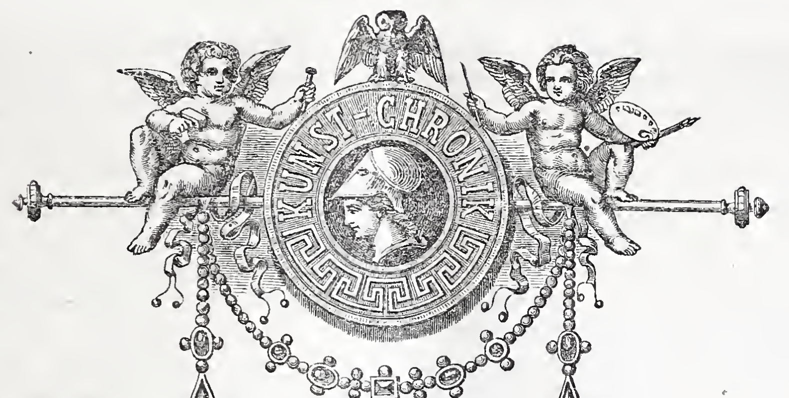
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XII. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

20. September



Nr. 50.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1877.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Donnerstag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Kunstindustrie-Ausstellung zu Amsterdam.

II.

Was der Kunstindustrie-Ausstellung in Amsterdam einen besonderen Reiz verleiht, ist die glückliche Vertheilung der Gegenstände in dem überaus günstigen Raume; selten wohl wird man einen so schönen Ueberblick über eine Ausstellung gewinnen können, wie von den Galerien des Glaspalastes in Amsterdam, dessen Langschiff mit den Galerien und Seitenlogen zu einem großartigen Raumganzen zusammenwächst. Der Anlage des Gebäudes entsprechend, sind die Ausstellungsgegenstände, wie es das Programm verlangt hatte, in ihrer Aufstellung so vertheilt, daß das Parterre, welches ein großes Zelt unter der Mittelkuppel in zwei Hälften theilt, von den Einsendungen der Preisbewerber in Beschlag genommen ist, die Galerien von den übrigen Objekten, der rechte Vorsaal von der altnationalen Kunst, der linke Vorsaal vorzugsweise von den graphischen Künsten und Druckwerken ꝛc. Hinter dem Gebäude befinden sich noch einige besondere Kabinete. Die Parterrelogen sind durch die Namen der Städte bezeichnet, welche Einsendungen gemacht haben; indeß beziehen sich die Namen keineswegs auf den Inhalt der Kabinete; ebenso wenig ist die Gruppeneintheilung der Gegenstände durchgeführt. Durch diese freiere Disposition ist aber das Eine gewonnen worden, daß die Ausstellung einen mannigfaltigen und reichen Eindruck gewährt, ohne bunt und verwirrend zu erscheinen. Der Vorgarten, der noch eine Anzahl größerer Ausstellungsgegenstände birgt, versammelt allabendlich eine große Menschenmenge um seine Musikzelte, Restaurationslokalitäten und Bazare, ebenso wie der festlich beleuchtete Garten hinter dem Industriepalast. So ist ein harmonisches Ganzes geschaffen und den geistigen wie leiblichen Bedürfnissen der Zuschauer Rechnung getragen. In zweckmäßiger Weise ist die Besuchszeit der Ausstellung so bestimmt, daß man auch außer den offiziellen Stunden mit den Vorständen der Abtheilungen im Gebäude selbst geschäftlich verkehren und die nöthigen Notizen sich verschaffen kann.

Es würde hier zu weit führen, auf die Einzelheiten des Programms einzugehen und zu berichten, wie weit demselben entsprochen wurde; wir wollen nur versuchen, mit einigen Worten den Eindruck zu bezeichnen, welchen wir bei der Ausstellung gewannen. Der Gesammteindruck ist der, daß in Holland viel guter Wille herrscht und manche achtenswerthen Einzelbestrebungen zu finden sind, die Kunstindustrie der Gegenwart aber weit zurückgegangen ist gegen die der Vergangenheit, weit zurückgeblieben hinter der des übrigen Europa's. Die Ausstellung bot dem Holländer eine vortreffliche Gelegenheit, sich einmal mit all' seinen Vorzügen und Schattenseiten, mit seiner Begabung und seinem Streben wie mit seinen schlechten Gewohnheiten und naiven Anschauungen über Kunstindustrie vor das Forum der Oeffentlichkeit zu stellen. In zehn Jahren wird wohl mancher gute Keim zu schönem Wachsthum sich entfaltet haben, manche Grille und Schrulle, die sich noch heute an's Tageslicht wagt, verschwunden, vor allem ein durchwegs geläuterter Geschmack an Stelle der jetzt vorherrschenden Geschmacklosigkeit getreten sein.

Die sogenannte und vielgerühmte holländische Reinlichkeit ist vielleicht nichts Anderes als ein angeborener

ästhetischer Sinn, der sich in allen Dingen äußert und dem ganzen Volk eigen, aber immer nur eine äußerliche Sache ist; die Schönheit der Arbeit, die Reinheit in der Erscheinung, so weit sie sich kontroliren läßt, ist durchgehends zu finden und erfreut Jedermann; nicht, daß es keinen Schmutz gäbe, aber der Schmutz versteckt sich und stört den nicht, der nicht hinter die Koulissen zu sehen Gelegenheit hat. Die Reinheit der Arbeit ist ein höchst lobenswerther Grundzug des holländischen Gewerbes, sie verleiht der Arbeit unter allen Umständen mindestens den Schein der Solidität, und die wirkliche Solidität hat sich, Dank dem vielgeschmähten Konservatismus, dort ebenso wie in England mehr erhalten, als bei uns.

Die Tischlerei und Holzschnitzerei waren in Holland stets bedeutend und haben sich bis jetzt in sehr respektabler Weise erhalten. Nennenswerth sind in dieser Beziehung die Bestrebungen der Herren Muijskens und Colinet. Architekt Muijskens im Haag hat eine hübsche Zimmereinrichtung in Holzschnitzarbeit entworfen, welche, von van Malsen im Haag ausgeführt, allgemeinen Beifall fand; der Bildhauer Colinet aus Brüssel, zur Zeit Vorstand der Abtheilung „Altnationale Kunst", wurde zum Neubau des Rijksmuseum zu Amsterdam berufen, um die Bildhauerarbeiten an demselben zu übernehmen, und hat mit einer Anzahl von Schülern und geschickten selbständigen Arbeitern eine Reihe hübscher holzgeschnitzter Mobilien ausgestellt. Zu den interessantesten Gegenständen der Ausstellung, welche von dem guten Streben Einzelner zeugen, gehört die großartige Kollektion von Gypsabgüssen belgischer und holländischer Architekturtheile, Grabdenkmäler und anderer baulicher Schmuckstücke, welche die Firma Stolzenberg und Cuypers in Roermonde vorführte; diese schönen und interessanten Abgüsse werden später dem neuen Rijksmuseum einverleibt und sind auch von der genannten Firma käuflich zu beziehen; Schöneres als die Chorgestühle zu Dordrecht und die Grabmäler aus Breda hat die Renaissance überhaupt kaum anderswo geleistet. — Die berühmten Firmen von van Kempen mit ihren Silberwaaren und von H. F. Jansen & Zonen mit ihren Tapezierarbeiten, welche dem holländischen Publikum am meisten imponiren, illustrirten am besten den von uns aufgestellten Satz, daß das Prunkvolle dem Schönen unbedingt vorgezogen wird; sie vertreten den Höhepunkt der bisherigen Geschmacksrichtung in Holland. Und um der Kuriositäten zu gedenken, welche ganz besonders die Bewunderung des Publikums erwecken, seien einige Nipptischchen erwähnt, deren Platten Florentiner Mosaik in — Abschnitzeln abgestempelter Briefmarken nachahmen, die, auf einen schwarzen Grund geklebt, durch ihre Farben wirken.

Von den 732 Ausstellungsgegenständen verschiedener Art, den 356 Konkurrenzarbeiten und den 519 Nummern altniederländischer Kunst, die der neue Katalog anführt, können wir hier nicht einmal einen kurzen Auszug geben; um ein richtiges Urtheil über die Leistungen Hollands auf dem Gebiete der Kunstindustrie zu fällen, müßte man sehr eingehend die Entwickelung derselben in den letzten Jahrzehnten studiren und mit den Leistungen anderer Länder vergleichen. Als „Wegweiser zur Ausstellung" war mir ein kleines Büchelchen von Samanaca, das bei Gebrüder van Es in Amsterdam gedruckt ist, deßhalb interessant, weil es nicht nur das Urtheil eines Holländers über seine Landeserzeugnisse enthält, sondern auch den Standpunkt des meistens üblichen Geschmacks deutlich macht. Allerdings sagt der Verfasser stets, er verstehe nichts und legt sein Urtheil Anderen in den Mund, die er belauscht habe; er nennt alle Bestrebungen, um die altniederländische Kunst dem Volk wieder verständlich zu machen, „einseitige" und äußert sich gelegentlich folgendermaßen: „Um schön zu finden, was gegenwärtig durch die tonangebenden Aesthetiker in Holland schön genannt wird, muß man eine Geistesrichtung und ein Kunstgefühl haben, welche man blos durch Erziehung in einer Kunst, einen Unterricht zum Zweck des Verständnisses des richtigen Kunstbegriffs bekommen kann, Erziehung und Unterweisung nach einer ganz bestimmten Richtung hin. Man muß sich der Gegenwart entziehen, allein in vergangenen Jahrhunderten leben und weben, sich nicht nur in die Art der Herstellung, sondern auch in das für modern fühlende Menschen Drückende des Ehemaligen auf allen Gebieten der Kunstindustrie verlieben (vermeien); man muß schwere, eichenholzgeschnitzte Kasten einem leichten modernen Buffet vorziehen, man muß sein Haus einrichten, als ob wir vor zwei oder drei Jahrhunderten lebten und in dem Genre der Häuser neben der Kirche am Vondelspark bauen. Wer das nicht thut, keine breiten schmiedeisernen Beschläge an seinen Thüren hat und kein Thürmchen neben oder auf seinem Haus und nicht zum mindesten ein Zimmer mit Alterthümern, der weiß nicht, was schön ist. So sprach ein zweiter Neffe von mir, der sich neben uns setzte. Ich schwieg abermals, denn ich bin ein Laie und habe Vergnügen an einem sehr modern eingerichteten Häuschen, in dem alles modern ist, nichts Alterthümliches gefunden wird, weder echtes noch nachgebildetes Schnitzwerk zu sehen ist, denn ich bin ein einfacher moderner Mensch, in modernen Zeiten, mit meiner modernen Sinnesweise modern zufrieden." Wer so denkt, und so denkt in Holland doch wohl die Mehrheit, der wird sich im Stillen über all' das viele „altmodische Zeug" lustig gemacht haben, das wir Deutschen und Oesterreicher an wirklich stilvollen Arbeiten eingeschickt haben; die schmiedeeisernen Kandelaber nach Zeichnungen von Storck, die prächtigen Teppiche und Tischdecken von

Haas und Giani, die Schmuckwaaren verschiedenster Firmen, die keramischen Leistungen von Meißen und Paris, die schönen Wiener Büchereinbände ꝛc. werden weit zurückgestellt hinter die van Kempen'schen Silberprunkgefäße, das Jansen'sche blauseidene Schlafkabinet und das Briefmarkentischchen, die zusammen genommen weniger Kunstwerth repräsentiren als eines der herrlich gezeichneten Fußbodenplättchen von Santa Caterina in Siena — Sonnenblumen und Dahlien gegen ein Veilchen!

„Wir begaben uns nach dem westlichen Flügel, um die altnationale Kunstindustrie zu sehen. „„C'est ici le sanctuaire des antiquaires."" Ja wohl, das Heiligthum der Kunsthistoriker, die nichts dagegen haben würden, wenn die ganze Stadt niedergerissen und im Stil des huis met de hoofden neu erbaut würde. „La maison aux têtes?" Geh sofort mit mir, dann will ich's dich sehen lassen, und dann mußt du dir einen Pariser Boulevard mit Läden und Kaffés in demselben Stil denken, mit Treppengiebelchen ꝛc. Doch Scherz beiseite, hier sind wir an dem Platz, wo die so sehr gerühmte altnationale Kunstindustrie ihren Thron aufgeschlagen hat. Die Verehrung und Anbetung dieser Kunstindustrie geht so weit, daß man nicht blos die Art der Herstellung, nicht blos die an den Tag gelegte Kunstfertigkeit rühmt, hochschätzt und zur Nachahmung empfiehlt, sondern lieber schwere eichenholzgeschnitzte Kästen, altes Glas, altes Porzellan, altes . . . kurzum alles alt, oder, wenn man es nicht alt kriegen kann, nach dem Alten kopirt verlangt (für Nichtkenner), als heutige Möbel, heutigen Hausrath. Die Kunsthistoriker sind so unzufrieden mit dem Gegenwärtigen, daß sie nicht nur die altnationale Kunst zurückwünschen — und damit wird ja jeder einstimmen — sondern auch die Aeußerung unserer Kunst in alten Formen." So urtheilt unser Wegweiser über seine altnationale Kunst. Ganz abgesehen von der vollständigen Verkennung der guten Absicht, welche gerade die Rijksadviseurs und der Kunstreferendar V. de Stuers im Auge haben, wenn sie die alte Kunst ihrem Volke wieder nahe zu bringen suchen, ganz abgesehen davon, daß diese Aeußerungen eines Einzelnen nicht die Meinung der Gesammtheit bilden, sind sie immerhin beachtenswerth als ein Zeichen der Zeit, der Zustände im Lande, der entschiedensten Verwilderung der Begriffe und Anschauungen über Kunst. Und welcher merkwürdige Widerspruch liegt in dieser fanatischen Pietätlosigkeit gegen die eigene Kunst der Vergangenheit im Gegensatz zu dem so entschieden ausgeprägten Lokalpatriotismus! Wir Deutschen haben wohl Interesse daran, daß die altniederländische Kunst nicht zerstört werde, ehe sie nur entdeckt ist und werden gewiß auf Seite derer stehen, die sie uns zugänglich machen. Das Urtheil der Jury, bei welcher außer Holländern eine große Anzahl Fremder vertreten war, wird hoffentlich das Seinige dazu beitragen, um den Leuten begreiflich zu machen, was künstlerisch werthvoll ist, was nicht.

U. O.

Der Salon von 1877.

IV.

Das Genre tritt im heurigen Salon massenhaft auf; man möchte beinahe eine Ueberproduktion anf diesem Gebiete behaupten. Wie gewöhnlich, haben auch diesmal die Künstler mit einer vielleicht viel zu sehr ausgesprochenen Vorliebe die anekdotische Seite kirchlicher und profaner Stoffe zum Vorwurfe ihrer Arbeiten gemacht, und schon dadurch erklärt sich das Vorwiegen des Genrebildes. Andererseits kommt es vor, daß Werke, welche vermöge ihrer Auffassung und des Stiles der Darstellung berechtigt wären, in der Historienmalerei einen Platz einzunehmen, wegen der geringen Dimensionen der Ausführung dem Genre beigezählt werden müssen, während mehrere groß angelegte Bilder wegen des Sujets und der Darstellungsart sich aus dem Gebiete des Genrehaften zu erheben nicht im Stande waren. Uebrigens muß zugestanden werden, daß das Genre zahlreiche gute, ja schöne Arbeiten aufzuweisen hat, daher wir nur jene hervorheben können, welche entweder von ganz hervorragender Bedeutung sind, oder aus anderen Gründen auf ein besonderes Interesse Anspruch erheben können.

Alma-Tadema hat ein Bild ausgestellt, welches für das Auge sowohl als auch für den Geist von besonderem Reize ist; die Ausführung ist vollendet und die archäologischen Studien, auf denen es beruht, sind so genau und tiefgehend, daß es uns auf die lebhafteste Weise in die Epoche der Darstellung versetzt. Wir gewahren einen „Empfang bei Agrippa" mit all' dem Apparate, der in den Palästen der römischen Großen jener Epoche sich entfaltete. Agrippa steigt eben eine breite Marmortreppe hinab, begleitet von einer Menge von Höflingen; unten, im Vordergrunde, neben einer Statue des Augustus, stehen drei Personen, welche zu dem sich nahenden Zuge voll Interesse aufblicken; ihre typischen Gestalten, ihr Mienenspiel und ihre Tracht sind voll Leben und Wahrheit. In technischer Beziehung steht dieses Bild über den früheren des Künstlers; namentlich sind seine Figuren jetzt von Luft umgeben und lösen sich vom Hintergrunde leicht ab, was früher nicht der Fall war. Einzelne Theile weisen eine fabelhafte Durchführung auf; so erscheint der vielfarbige Marmor in Wirklichkeit nicht härter, glatter und glänzender, als der von diesem Meister des Beiwerks gemalte.

Vom talentvollen Mazerolle, dessen dekorative Malereien geschätzt sind, und der sich durch reizende

Vorbilder für die Gobelinsmanufaktur sehr verdient gemacht hat, finden wir heuer einen ernsten Stoff ernst behandelt. Der Künstler zeigt uns ein Liebesmahl der ersten Christen; die Gläubigen sind um einen langen Tisch versammelt; ein junger, weißgekleideter Mann hat stehend das Gebet beendigt, und die Neophyten, welche alle Länder der Welt vertreten, erheben sich zum Bruderkusse. Der gewählte Rahmen ist so klein, daß das Bild über die Grenzen des Genre nicht herauskommt, obschon es erhabene Empfindungen in würdiger Weise wiedergiebt und auch nach Komposition und Anordnung den hohen Anforderungen der Historienmalerei gerecht wird. Einzelne Gruppen und Figuren sind wahrhaft rührend und dabei graziös; stellenweise prägt sich ein echt klassischer, in keiner Weise konventioneller Typus erfreulich aus. Man muß den Künstler zu diesem Versuche auf dem Gebiete der eigentlichen Malerei beglückwünschen und ihn auffordern, künftig nicht nur seine brillanten und schwungvollen Dekorationsbilder zu kultiviren, sondern auch neue Proben jenes edlen und tiefen Talentes, welches er diesmal enthüllt, zu liefern.

Wie gewöhnlich, hat auch heuer Jules Breton ein Bild ausgestellt, das zu den besten des Salon gehört und für seine viel gerühmten künstlerischen Eigenschaften ein glänzendes Zeugniß ablegt. Seine lebensgroße „Aehrenleserin", welche im kurzgeschürzten Rock, die volle Brust von einem groben Hemde umflattert, mit der einen Hand die schwere Garbe auf ihre Schultern stützend, den anderen Arm in die kräftige Hüfte stemmend, elastisch einherschreitet, ist ein majestätischer Typus ländlicher Kraft und Schönheit. Allerdings ist solch' ein edles, ernstes, gedankenreiches Geschöpf, solch' eine reiche und poetische Natürlichkeit in keiner Bauernstube der Welt zu finden; allein, wenn man dem Künstler eine Idealisirung seines Sujets zum Vorwurfe machen will, so kann man ihn einer falschen Idealisirung doch nicht zeihen. Er hat eben vermöge seiner künstlerischen Phantasie die wirklichen guten Eigenschaften des Landvolkes zur Totalität und höchsten Vollkommenheit vereinigt und gestaltet; nach unserer Ansicht ist dies kein Fehler, sondern ein Titel mehr für den Ruhm seiner anerkannten malerischen Qualitäten.

Unter der Bezeichnung „Venedig" bietet Jourdain ein flüchtiges, zufälliges Bildchen aus dieser bezaubernden Stadt. An der Schwelle eines der stolzen Paläste, die den Canal Grande umsäumen, hält eine große Gondel, in welche mehrere Personen steigen; unter dem Portal des Palastes steht eine Gesellschaft, welche sich von den Fortziehenden verabschiedet. Wenngleich die Bezeichnung des Bildes prätentiös ist, so läßt sich das von der Darstellung selbst nicht sagen; im Gegentheil: wir sehen eine reizende, wohl geordnete Scene voll Heiterkeit, Glanz und Geschmack, die den besten Eindruck hinterläßt. Ohne so weit zu reisen, wie Jourdain, hat Joseph de Nittis, gegenwärtig ein Modemaler par excellence, einen nicht minder anziehenden Stoff zu finden gewußt. Sein „Paris vom Pont Royal gesehen" ist von einer packenden und liebenswürdigen Realität. Der Künstler versetzt uns an's „andere Ufer der Seine", wie der Boulevardpariser die ältere Hälfte der Stadt ein wenig von oben herab zu nennen pflegt, und läßt die Stadt mit erstaunlicher Treue und Schärfe vor uns erstehen. Auch das bunte Gewühl auf dem Quai im Vordergrunde: diese geschäftig ausschreitenden Herren, diese flanirenden Soldaten, welche die mit ihren Bébés dasitzenden Ammen einer sachverständigen Musterung unterziehen, diese zierlich einherschwebenden Damen und Dämchen, diese Bücherwürmer, welche unter den auf der Brüstung der Quaimauer ausgelegten Scharteken stundenlang nach einer bibliographischen Rarität herumwühlen — Alles das ist der Natur unmittelbar abgelauscht und athmet einen spezifisch pariserischen Geist. Man wird nicht müde, die erstaunliche Beobachtungsgabe und Schärfe des Darstellungsvermögens zu bewundern, sowie das eigentlich malerische Können des Künstlers; was er in Bezug auf Beleuchtung und Luftperspektive leistet, ist geradezu unübertrefflich.

Eine Scene aus Granada, welche Jules Worms diesmal bringt, zeigt uns sein liebenswürdiges Talent von keiner neuen Seite; wir kennen diese spanischen Typen schon aus anderen Bildern des Künstlers und sie werden dadurch, daß er sie in einem neuen Rahmen zeigt, nicht interessanter. Seine geistreiche, lebendige und glänzende Technik ist längst anerkannt. Das Haupt dieser Schule von Kleinmeistern, J. G. Vibert, macht mit seinen kleinen, heiteren Genrebildchen noch immer Glück; sie sind sehr gut gemalt, aber von einer kleinlichen Faktur, durch welche die Vollendung übertrieben und die Ausführung hart erscheint. Auch ist die Darstellung nach der geistigen Seite in der Regel bis zur Charge getrieben. Es ist Schade um das derart angewendete schöne Talent des Künstlers; aber vielleicht hat er von seinem Standpunkte aus Recht. Denn das Publikum applaudirt und — kauft; wie soll die Kritik dagegen aufkommen?

Einige interessante ausländische Künstler haben in ihren Arbeiten nationale Stoffe mit Glück verwerthet. So hat Jaroslav Čermak uns in die Herzegowina*) geführt und die Greuel des gegenwärtigen Krieges gezeigt. Das einfache, jetzt in Wirklichkeit oft wiederholte

*) Čermak ist in Prag geboren, somit kein Südslave, und wenn er uns seit jeher mit Vorliebe in jene Grenzgebiete führt, wo Türken und Slaven einander Gewalt mit Gewalt, Greuel durch Greuel vergelten, so ist dies seinerseits kein nationaler Schmerzensschrei, sondern gemalter Panslavismus.

Motiv, daß Bewohner der Herzegowina, in ihr heimatliches Dorf zurückkehrend, dasselbe durch Baschi-Bozuks geplündert und Kirche wie Friedhof zerstört finden, ist mit ergreifender Einfachheit und Kraft gestaltet; eine stille, herzbeklemmende Trauer herrscht in dem Bilde, welche mächtiger wirkt, als lauter Jammer und heftige Bewegung es vermöchten. Am gräßlichsten ist der zerstörte Friedhof. Auf den Kreuzen sind abgehauene Köpfe aufgepflanzt; auch auf den Grabsteinen liegen sie herum, und die lebenden Gestalten, welche diesen Ort des Schreckens bevölkern sind fast noch entsetzlicher als die todten. Uebrigens findet man auch auf diesem Bilde die bekannten schönen Figuren des Künstlers: jene prächtigen Frauengestalten mit dem edlen, melancholischen Blick in den tiefschwarzen Gluthaugen und jene stolzen, kriegerischen Männergestalten, die selbst inmitten der Vernichtung den Blick und die Bewegung von Siegern beibehalten. Die Ausführung zeigt jenes Feuer und jene Kraft, welche Čermak einen Platz unter den besten Malern unserer Zeit gewonnen. Ganz verschieden von der Malweise des berühmten böhmischen Künstlers ist die des nicht minder berühmten ungarischen. Munkácsy's Palette war sogar verrufen wegen ihrer dunklen Töne, die der Künstler aus Deutschland nach Paris gebracht hat, und die sich jetzt in erfreulicher Weise zu klären beginnen. Seine „Jagdgeschichte" spielt in irgend einem ungarischen Wirthshause, wo ein magyarischer Nimrod vor seiner gläubigen Tischgesellschaft mit Virtuosität jene Sprache handhabt, welche, wo immer sie gesprochen werden mag, Jägerlatein heißt. Die Schärfe und Wahrheit der Beobachtung, welche aus den ernsthaft und bewegt aufhorchenden Gesichtern der biederen Landleute spricht, ist erstaunlich; auch die Sicherheit der Zeichnung, welche durch eine breite, energische, fast summarische Pinselführung zur Geltung gelangt, verdient hervorgehoben zu werden. Gegenwärtig hat auch, wie erwähnt, sein Kolorit an Freundlichkeit gewonnen und erscheint, ohne an Tiefe und Harmonie eingebüßt zu haben, durchsichtig und getragen. Munkácsy kann sich rühmen, in Paris Erfolg und Anerkennung erlangt zu haben, wie nicht bald ein anderer fremder Künstler; eine Medaille um die andere wurde ihm zuerkannt, und heuer hat er sogar das Kreuz der Ehrenlegion davongetragen, jene höchste Auszeichnung, auf welche jeder französische Künstler vom Anbeginn seiner Laufbahn lossteuert und die bekanntlich sogar Goethe als des „Schweißes des Edlen" würdig erachtete, nachdem er sie selbst erhalten hatte.

Paris, im Juni 1877. **Charles Guerrard.**

Korrespondenz.

Karlsruhe, im August 1877.

Die Festlichkeiten, die aus Anlaß des 25jährigen Regierungsjubiläums des Großherzogs Friedrich von Baden stattfanden, gaben auch der hiesigen Künstlerschaft Gelegenheit, sich an den allgemeinen Huldigungen zu betheiligen. Es wurde zunächst vom Künstlerverein im Hauptbau der großherzoglichen Kunstschule eine Ausstellung von Werken hiesiger Künstler veranstaltet, welche durch ihren Gehalt und ihre Mannigfaltigkeit lange über die Festtage hinaus das Publikum anzog. In dem langen Korridor waren die Bildhauerarbeiten ausgestellt, unter denen wir das preisgekrönte und zur Ausführung bestimmte Modell zum Kriegerdenkmal in Hannover von **H. Volz** nennen, das die besondere Aufmerksamkeit des Kaisers und des Kronprinzen erregte, welche als Gäste des Großherzogs die Ausstellung mit ihrem Besuche beehrten. Von demselben Künstler war die meisterhaft durchgeführte Marmorbüste einer Dame und das Hilfsmodell zu dem der Vollendung entgegengehenden Kriegerdenkmal für Karlsruhe ausgestellt. Von anderen Bildhauerarbeiten haben wir noch hervorzuheben eine graziöse Karyatide im Renaissancestil und die schöne Marmorbüste eines englischen Diplomaten (Bailey) von Prof. Moest und Entwürfe für dekorative Arbeiten von **Volke**, einem aufstrebenden, tüchtigen Bildhauer. Zugleich war hier eine Reihe meisterhafter Studien und Bilder in Aquarell, meist von Prof. **Krabbes**, einem Virtuosen dieses Faches, andere von **Bracht**, **Welsch**, **Kanoldt**, **Hänisch** ausgestellt.

Der große Aktsaal, durch Gobelins mit Zwischenfeldern versehen, beherbergte den größten Theil der Oelbilder, welche fast alle hier lebenden Maler vertraten. Wir nennen Prof. **Hildebrandt** mit einem feinen Damenporträt, einem Rococo-Interieur aus dem Bruchsaler Schlosse und einem Genrebild, von Prof. **Gude**: Norwegische Küstenlandschaft mit großer Staffage, Direktor **Riefstahl**: Forum Romanum mit reicher Staffage von Mönchen und römischen Landleuten, **Bracht** mit zwei sehr tüchtigen Bildern, Motive aus der Lüneburger Haide, **Welsch**: die Pyramiden von Ghizeh, **von Waldenburg**: zwei oberitalienische energisch und prächtig kolorirte Villenbilder, sowie, zusammen mit **Roux**: das Thal des Ober-Engadin (mit dem Vordergrunde zuschreitender Heerde), ein Bild, in welchem der Sonnenschein und die klare Höhenluft frappant zum Ausdruck kommen; **Brunner**, welcher dem Makart'schen Kolorit nachstrebt, stellte mehrere Porträts und einen mit Stillleben auf Goldgrund überreich bemalten Ofenschirm von prächtiger Wirkung aus, einen ähnlichen Fräul. **von Preuschen**. Wir erwähnen ferner tüchtige Landschaften von **Kanoldt** und, aus Prof. **Gude's**

Schule, von Schirm, Roman, Ulfsteen, Zardetti, von Ravenstein, Hansteen, Ive, Stroh, Meyer, Genrebilder von Schmitt, Suttine, Fräul. A. Schepp und von H. Götz, der als gewandter Illustrator und Zeichner geschätzt ist, zwei große Kartons zu Reiterbildern aus einem Cyklus für den Fürsten von Fürstenberg.

Einen besonderen Theil der Ausstellung bildete das reich dekorirte, die mannigfaltigsten Arbeiten enthaltende Atelier von Prof. Keller, zunächst eine Reihe von Porträts, unter ihnen das des Großherzogs, Skizzen zu größeren Arbeiten, Oelbildern und Dekorationen, eine große Landschaft, „Humboldt auf dem Orinocco", welche für die Berliner Ausstellung bestimmt war, größere Historienbilder: Nero und der Tod Philipp's II., alles Leistungen, welche von der Produktivität und Virtuosität des der Manier Makart's folgenden Künstlers Zeugniß ablegen.

Die Ehrengabe der Künstler an ihren hohen Protektor bestand in einem Album, das sie nach Form und Inhalt ehrenvoll vertrat. Man hatte, statt der üblichen Mappe, einen reichgeschnitzten und auf der Platte mit Intarsien in italienischer Renaissance verzierten Tisch aus der rühmlich bekannten Werkstatt von Ziegler & Weeber dahier gewählt, der eine ebenso einfache als praktische Einrichtung zum Ansehen der Blätter enthält. Den hier weilenden Künstlern hatten sich viele in den anderen Kunststädten lebende angeschlossen, die, meist ehemalige Schüler der hiesigen Kunstschule, freudig die Gelegenheit ergriffen, dem verehrten Fürsten ihre Huldigung darzubringen. Die etwa 100 Blätter starke Sammlung zeigt, entsprechend den berühmten Namen der Autoren, viele Blätter ersten Ranges, die während der vom Großherzog gestatteten Ausstellung der Jubiläumsgaben ebenso sehr bewundert wurden, wie man allgemein das wohlgelungene Unternehmen der Künstlerschaft freudig anerkannte, als ein Zeichen wohlbegründeter Dankbarkeit gegen den Gründer der Kunstschule.

Zum Schlusse sei noch die Ausstellung der Schülerarbeiten erwähnt, welche alljährlich wiederkehrt und in fast allen Studienfächern die erfreulichsten Resultate und einen energischen Aufschwung der Schule zeigte, der man getrost, nach den Resultaten der letzten Jahre, eine günstige Fortentwickelung voraussagen darf, da die Lehrkräfte sich glücklich ergänzen, die Schüler eine anerkennenswerthe Strebsamkeit an den Tag legen und die äußeren Verhältnisse unserer Stadt, mit den leicht zu erreichenden Studienplätzen für Genre und Landschaft in nächster Nähe, ihrer wissenschaftlichen Anstalten und ihrer reich gegliederten Geselligkeit, eine Fülle von Anregungen darbieten. E. C.

Kunstliteratur.

Die deutsche Kunst in Bild und Wort. Für Jung und Alt, für Schule und Haus. Herausgegeben von Ernst Förster. Leipzig, T. O. Weigel. 1877. 4.

Ohne daß es im Prospekt gesagt wäre, beabsichtigt dieses Werk, in 32 Lieferungen zu je 4 Kupfertafeln mit begleitendem Text, einen Auszug aus dem bekannten großen Denkmälerwerke des verdienten Autors zu bieten: ein gewiß dankenswerthes Unternehmen, durch welches bei richtiger Auswahl und geschmackvoller Verbindung des Dargestellten dem Kunstfreunde, besonders dem Lernenden, ein bequemer Ueberblick über die Entwickelung unserer Kunst gewährt werden könnte.

Wir müssen jedoch nach den vorliegenden Proben leider Zweifel daran hegen, ob sich der beabsichtigte Zweck auf der eingeschlagenen Bahn auch erreichen lassen wird. Bekanntlich hat Förster in seinem großen Denkmälerwerke den Begriff der deutschen Kunst sehr weit gefaßt; er zieht beispielsweise ebenso wohl die Monumente der Ostgothen in Ravenna als auch die Werke der flandrischen Malerschule des 15. Jahrhunderts mit in den Bereich seiner Darstellung hinein. Wenn man dies vor Decennien gelten lassen mochte, so kann es doch heutigen Tags wohl schwerlich aufrecht erhalten bleiben. — Auch gegen die Wahl der Gegenstände hätten wir zahlreiche Bedenken. Wenn die moderne Architektur vertreten werden sollte, so durfte Schinkel nicht fehlen. Und kann man durch Knabl, Schilling und Knoll die deutsche Plastik der Neuzeit für hinreichend repräsentirt erachten? In diesen und andern Punkten hätte sich der Herausgeber den nöthigen Raum leicht schaffen können, wenn er alles nicht streng zur Sache Gehörige, wie z. B. die Kirche Ste. Gudule und das Rathhaus in Brüssel, sowie manche anderen nicht im eigentlichen Sinne deutschen Werke zur Seite gelassen hätte. — Die Ausführung der Tafeln ist den Kunstfreunden von dem großen Werke her bekannt und im Allgemeinen dem Zweck entsprechend. — Am wenigsten erbaulich finden wir den Text; er ist sehr wort- und blumenreich, aber den Worten fehlt nicht selten der Inhalt und die Blumen sind „gemachte". L.

Der Hochaltar im Münster zu Alt-Breisach nebst einer Einleitung über die Baugeschichte des Münsters und drei Excursen von Dr. Marc Rosenberg. Mit 5 Tafeln. Heidelberg, C. Winter. 1877. 99 S. 8.

Gründliche monographische Untersuchungen, wie die vorliegende, mögen im Allgemeinen nur einen beschränkten Leserkreis finden, aber mit Unrecht. Die Rosenberg'sche Schrift beschäftigt sich mit einem Kunstwerk, welches, obwohl wenigen bekannt, gewiß eine hervorragende Stelle in der Kunstgeschichte Deutschlands einnimmt. Wenn die beigegebenen vorzüglichen photolithographischen Abbildungen uns die Autopsie des Originals auch nur annähernd ersetzen, so laden sie uns andererseits dringend ein, das ebenso originelle wie geistreich komponirte Bildwerk aufzusuchen. Der klar und

gewandt geschriebene Text trägt das Seine dazu bei. Die auf nicht weniger als sechzehn Kapitel vertheilte Behandlung des Stoffes ist ebenso gewissenhaft wie erschöpfend. Sie sichert auf jeden Fall dem Verfasser das Privileg, die Bedeutung des Kunstwerkes zuerst vollständig gewürdigt zu haben, und damit ist für unsere historische Betrachtung der Kunst selbst ein Fortschritt bezeichnet, indem nur auf diesem Wege der Spezialforschung der wissenschaftliche Ausbau der Kunstgeschichte gedeihen kann. Wir versagen uns hier auf Einzelnes einzugehen. Wo die Methode der Untersuchung an sich fesselt und anzieht, erscheint es unnöthig, die Resultate derselben auszugsweise mitzutheilen. J. P. R.

Jaennicke, Friedrich, Handbuch der Aquarellmalerei. Nach dem heutigen Standpunkte und in vorzüglicher Anwendung auf Landschaft und Architektur. Nebst einem Anhange über Holzmalerei. Stuttgart, Paul Neff. 1875. VII und 225 S. 8.

Ein klar und gut geschriebenes Buch, welches, aus eigenen Erfahrungen des Verfassers hervorgegangen, auf der englischen und belgischen Aquarellmalerei beruht und in seinem praktischen Theil eine vorzügliche, leicht verwendbare Kenntniß der englischen Farben und ihrer Wirkung vermittelt, in seinem theoretischen Theile aber die wichtigsten Bestandtheile der Landschaft so behandelt, daß zunächst das Kolorit, sodann die Technik eingehend besprochen wird, und welches daher allen Dilettanten, d. h. den Freunden dieser schönen Kunst, auf's beste empfohlen werden kann, besonders wenn ihnen der lebendige Unterricht abgeht. V. V.

Sammlungen und Ausstellungen.

A. R. **Akademische Kunstausstellung in Berlin.** Am 1. September ist die 51. Ausstellung der königl. Akademie der Künste und mit ihr zugleich die Reihe der Jahresausstellungen eröffnet worden. Paris hat alle Jahre seinen „Salon", warum soll Berlin nicht seine jährlichen Kunstausstellungen haben? Es wäre ja traurig um die deutschen Künstler bestellt, wenn sie nicht im Stande sein sollten, alle Jahre die 800 bis 900 Bilder zusammenzubringen, welche nöthig sind, um die langen Säle des „Pfahlbaus" an der Museumsinsel zu füllen. Ich glaube, wenn es darauf ankäme, die Düsseldorfer, die wie es scheint mit Dampf arbeiten, würden allein den Bedarf decken. — Die permanente Ausstellung des Vereins Berliner Künstler, nebenbei bemerkt die einzige öffentliche Ausstellung moderner Bilder, die Berlin gegenwärtig besitzt, wird freilich unter dieser neuen Einrichtung zu leiden haben. War doch schon im Laufe des verflossenen Jahres kaum ein einziges Gemälde in dem kleinen Ausstellungssalon in der Kommandantenstraße zu sehen, von dem ich den Lesern der „Kunstchronik" hätte berichten können. Alles wurde auf die große Kunstausstellung aufgespart. Die Einen schufen emsig im Stillen und die etwas Neues fertig hatten, hüteten sich wohl, durch eine vorzeitige Ausstellung den Reiz der Neuheit abzustumpfen. Im Interesse des Künstlervereins, dessen Kasse durch das Eintrittsgeld für seine Ausstellung einen nicht unbeträchtlichen Zuschuß erhielt, ist daher die rasche Aufeinanderfolge der akademischen Ausstellungen zu bedauern, und es haben auch wirklich einige Künstler erklärt, sich im Interesse des Vereins an den Ausstellungen der Akademie entweder gar nicht oder doch nur in geringem Maße betheiligen zu wollen. Die Majorität dürfte freilich nach wie vor der Akademie treu bleiben. — Die 51. Ausstellung ist nicht minder reich als die vorjährige beschickt worden. Das hat diejenigen, welche den Gedanken der Jahresausstellungen gefaßt und verwirklicht haben, zu einem meines Erachtens etwas vorzeitigen Jubelruf veranlaßt. „Seht, ihr habt euch getäuscht, eure Befürchtungen, es werde den Jahresausstellungen an Material fehlen, waren grundlos. Wir haben noch 200 Bilder zurückweisen können." Und daraus wurde dann mit bewunderungswürdiger Zuversicht der Schluß gemacht, es werde auf den zukünftigen Ausstellungen nicht an Material gebrechen. — Da ich nicht die Sehergabe des Kalchas besitze, halte ich mich zunächst an das vorliegende Material, und da muß ich allerdings zugeben, daß es in Fülle vorhanden ist. Aber was für Material! Das ist eine Frage, die ich in den Berichten über die einzelnen Bilder näher beantworten werde. Vorläufig will ich nur konstatiren, daß die diesjährige Ausstellung hinsichtlich der Durchschnittsqualität hinter der vorjährigen entschieden zurücksteht. Man fordert ja nicht, daß nach einem Jahre sich aller Orten ein erheblicher Aufschwung zeige, daß man triumphirend von den Fortschritten der deutschen Kunst berichten könne. Man ist zufrieden, wenn man das Erworbene behauptet sieht und vornehmlich, wenn man ein geistiges Vorwärtsstreben bemerken kann. Aber die geistige Oede, besonders unter den Genremalern, ist wahrhaft erschreckend. Wir erwarten keine geistreichen Witze, keine gemalten Anekdoten; aber wir sind auch bis zum Ueberdruß gesättigt mit den ewigen Bauernhochzeiten, den Kindern mit Katzen und Hunden, den einsamen Spaziergängen im Walde mit und ohne Mondschein und all' den zahllosen Trivialitäten, die unsere Maler unverdrossen jahraus jahrein auf die Leinwand bringen. Und wie wenige giebt es unter ihnen, die im Stande sind, durch eine pikante, gefällige Malerei die fade Kost leidlich schmackhaft zu machen! — Unter den 800 Gemälden und 111 Aquarellen und Zeichnungen, welche die diesjährige Ausstellung bietet, befindet sich gleichwohl manches Werk von hervorragender Bedeutung, manche Arbeit von originellem Gepräge. Wenn Adolf Menzel neun Aquarelle und Zeichnungen ausstellt, so darf man sich von vornherein auf einen außergewöhnlichen Genuß gefaßt machen. Die Aquarelle, unter ihnen das Indianerkaffé von der Wiener Weltausstellung, sind Meisterwerke ersten Ranges, die zu den Spitzen der Ausstellung gehören. A. v. Werner's Kaiserproklamation, die zunächst zu nennen wäre, ist seit einem halben Jahre Jedermann bekannt. Ich habe sie bereits ausführlich in der „Kunstchronik" besprochen und beschränke mich darauf, ihre Anwesenheit auf der Ausstellung zu konstatiren. Im übrigen ist die Historienmalerei, so weit sie sich mit der Geschichte des letzten Jahres beschäftigt, stark und zum Theil auch gut durch Bleibtreu, Hünten, Freyberg, Kolitz u. A. vertreten. Camphausen fehlt, und außer ihm noch mancher, den wir schmerzlich vermissen, vornehmlich Defregger, Piloty, Knille, Graeb u. a., deren Bedeutung wir erst zu schätzen anfangen, wenn wir ihnen nicht begegnen. Das Ausland ist sehr schwach vertreten. Wien hat sich auf H. v. Angeli und einige dei minorum gentium beschränkt, deren Namen bislang hierorts noch nicht bekannt geworden waren. Belgien ist durch de Biefve, den unermüdlichen Kanalmaler de Schampheleer und durch Alma Tadema nicht besonders glänzend repräsentirt. Namentlich ist die Arbeit des letzteren, eine antike Bildhauerwerkstatt, keineswegs geeignet, die Ruhmestitel des berühmten Künstlers zu vermehren. — Die alte Historienmalerei geht ganz und gar zu Grunde, und nicht besser geht es mit den religiösen Bildern. Was auf diesem Gebiete geleistet worden ist, hat kaum Anspruch auf eine ausführliche Besprechung. Nur der Graf Harrach hat mit einem originell beleuchteten Opfer Isaak's einen glücklichen Griff gethan, der für die übrigen Mißgriffe entschädigt. Auf Originaliät, wenn auch nicht auf Schönheit, kann ein Oedipus vor der Sphinx von A. von Heyden Anspruch erheben. — Unter den Genremalern stehen Knaus und Vautier wie immer obenan, obwohl sie gerade keine exceptionellen Arbeiten eingeschickt haben. Ihnen zunächst kommt Gussow mit seinem imponirenden Realismus, Mathias Schmid aus München, einige Düsseldorfer wie Bokelmann, Brütt u. a. Im Porträtfach haben Gustav Richter und Paul Meyerheim außerordentliche, Graef und Biermann wenigstens sehr achtbare Leistungen geboten. In der Landschaft stehen Andreas und Oswald Achenbach obenan. Letzterem kommt dieses Mal ein jüngerer Düsseldorfer, Flamm, sehr nahe, der offenbar dem älteren Meister manche seiner wunderbaren Lichteffekte abgelernt hat. — An Kupferstichen sind nur sechs ausgestellt, ein Charakteristikum für die Noth der Zeit, die wohl auch die Dürftigkeit der plastischen Abtheilung (100 Nummern) verschuldet hat. — Zur gegenwärtigen Ausstellung sind auch zum ersten Male die Architekten zugelassen worden, die ca. 60 Entwürfe eingesandt haben. Etwa die Hälfte derselben war von früheren Ausstellungen bekannt. Doch bietet die andere Hälfte des Interessanten genug, um die Zulassung der Architekten zu den akademischen Ausstellungen als vollkommen gerechtfertigt erscheinen zu lassen. Doch hätte man nach den gemachten

Anstrengungen eine größere Betheiligung erwartet. Es sind nur 26 Architekten vertreten, von denen 15 in Berlin wohnen. — Trotzdem die Ausstellung hinter der vorjährigen an Qualität zurücksteht, ist ihr Resultat dennoch keineswegs deprimirend. Meisterwerke lassen sich nicht alle Jahre aus dem Aermel schütteln. Man kann zufrieden sein, wenn sich unter 800 Bildern jährlich 100 gute finden, und wenn die übrigen wenigstens die Schaulust des großen Publikums befriedigen.

R. B. Köln. Der kenntnißreiche und umsichtige Vorsteher des erzbischöflichen Museums zu Köln, Domvicar Dr. Schnütgen sorgt dafür, daß neben dem Besitz des Museums selbst in demselben nach und nach auch neue, bisher noch gar nicht oder nur wenig bekannte Gegenstände zur Ausstellung kommen. In diesem Sommer ist daselbst u. A. auch der an alten, sehr kostbaren Geräthen reiche, bis jetzt fast gar nicht bekannte Schatz der Stiftskirche zu Fritzlar zur Schau gestellt.

Vermischte Nachrichten.

R. B. Dr. A. Salviati, der verdienstvolle Wiedererwecker der alten, kunstvollen Glasindustrie Venedigs, war bisher mit einer englischen Gesellschaft verbunden. Kürzlich hat er dieses Verhältniß gelöst und ist dafür mit einem intelligenten und thätigen Berliner Fabrikanten (S. Elster) in Verbindung getreten. Er hat nun in Berlin eine Filiale seines berühmten Venetianischen Instituts errichtet. Der erste Auftrag, welchen diese Filiale erhalten hat, ist die Ausführung der Mosaiken für die Kuppel des Münsters zu Aachen nach den Kartons des Barons Bethune.

R. B. Goslar. Zu den nach Umfang wie künstlerischem Werthe bedeutendsten Werken des Michel Wolgemut, eines noch immer zu wenig gewürdigten Meisters, gehören die Gemälde, mit welchen er Decke und Wände des sogenannten Huldigungssaales im Rathhause zu Goslar geschmückt hat. Dieselben sind glücklicher Weise noch sehr gut erhalten und nicht restaurirt. Die Gesammtwirkung des Saales ist von einer überaus wohlthuenden Harmonie; alle Einzelheiten sind mit besonderer Liebe und Sorgfalt durchgeführt. Eine würdige Publikation dieses Gemäldecyklus wäre in hohem Grade erwünscht. Vielleicht entschließt sich Herr Ch. Ephrussi, der seit längerer Zeit mit sehr eingehenden Quellenstudien zur Geschichte des Michel Wolgemut beschäftigt ist, zur Herausgabe einer Monographie über den Rathhaussaal zu Goslar. Die perspektivische Ansicht des Saales, welche Mithof in seinem Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte gegeben hat, ist nicht treu, und die einzelnen Bilder darauf sind nicht charakteristisch dargestellt.

B. Die Stuttgarter Kunstschule, welche bereits im vorigen Jahre durch die Berufung der Professoren Donndorf und Ludwig zwei ausgezeichnete neue Kräfte gewonnen, hat abermals in ihrem Lehrerpersonal eine höchst erfreuliche Bereicherung erfahren, die zu den besten Erwartungen berechtigt. Der Historien- und Genremaler Jakob Grünewald in München ist zum Lehrer des Antikensaals mit dem Titel Professor ernannt worden und wird diese neu geschaffene Stelle, welche bisher von den andern Lehrern mit ausgefüllt wurde, mit dem neuen Semester antreten. Der Künstler ist ein geborner Württemberger und seit Jahren in unserer königl. Staatsgalerie durch sein Gemälde „Landleute beim Gewitter" in hervorragender Weise vertreten. Er verdankt seine Ausbildung der Stuttgarter Kunstschule. Wir dürfen uns seiner Berufung in jeder Beziehung erfreuen und zweifeln nicht, daß dieselbe dem gedeihlichen Aufschwung der Anstalt zu dauerndem Vortheil gereicht. In München, wo Grünewald seit längerer Zeit lebt, befindet sich im kgl. bayerischen Nationalmuseum ein Frescobild von ihm: „Die Schlacht bei Sendling", welches sich durch höchst lebendige Komposition auszeichnet. Auch hat er mehrere stilvolle Kirchenbilder und eine ganze Reihe anderer Gemälde, realen oder romantischen Inhalts, geschaffen, so daß er auch, was Vielseitigkeit und Fleiß anbelangt, jüngern Künstlern zum Vorbilde dienen kann.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XII. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

27. September



Nr. 51.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1877.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Donnerstag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Das Rubensfest zu Antwerpen.

II.

Das war am Sonntag dem 19. August schon in aller Frühe ein Gewoge und Getümmel, wie es Antwerpen vielleicht noch nicht gesehen hat! Die festlichen Massen wurden von Stunde zu Stunde dichter, wie die Eisenbahnen und Dampfboote immer neue Schaaren heranschleppten. Dies Getrommel, dieses Musikdurcheinander und Hin- und Hermarschiren der Vereine! Heut nehmen 42 Gesangvereine am Wettsang Theil; sie ziehen zum Stadthaus und von da zum Kampf der Gesänge in die ihnen angewiesenen, verschiedenen Räumlichkeiten. In Kürze sei gleich angeführt, da wir weder ihren, noch den theatralischen und anderen Wettkämpfen beiwohnen konnten, daß an Siegespreisen für Gesang 10 für die Belgier, 4 für die Deutschen, 3 für die Franzosen und 4 für die Holländer bestimmt waren und zur Vertheilung kamen. Unter den Deutschen siegten der Kölner Liederkranz, die Hilaria von Aachen, der Bonner Männergesangverein und der Burtscheider Sängerverein, von den Franzosen Sänger aus Roubaix und Lille, von den Holländern die aus dem Haag, Breda und Amsterdam.

Von deutschen Vereinen holte sich in den nächsten Tagen noch die Frankfurter Germania einen ersten Preis in ihrem sechsrudrigen Rennboot. Dieser Landratten-Ruderklub hat bekanntlich auf dem Kontinent jetzt eine Art Championschaft; er hat die Hamburger und Amsterdamer geschlagen und hatte sich, wenn wir nicht irren, auf der Amstel auch schon mit den Belgiern gemessen. Im Skiffrudern hat ein Franzose von der Marne-Rudergesellschaft über einen Frankfurter von der Germania um zwei Sekunden gesiegt. Wir sahen den Frankfurter vor der Wettfahrt rudern und hatten dem ausgezeichnet geschulten und athletischen Kämpfer danach den Sieg zugehofft. — Die Bekleidung des Oberkörpers der Wettruderer wird, nebenbei bemerkt, immer olympischer; für Freunde des Muskelspiels ein Genuß, sonst eine Anomalie, wie die Balltoiletten der großen Welt.

Am ersten Tage versuchten wir einen Theil des Wettruderns zu sehen, weil wir uns schämten, dergleichen in einer Seestadt zu versäumen. Nach zweistündigem Harren über die festgesetzte Zeit trieben uns andere Pflichten fort, als endlich die ersten Boote abfuhren. Die Pünktlichkeit ließ, wie man sieht, zu wünschen übrig, und über die dahin bezüglichen Maßnahmen hörten wir an Ort und Stelle klagen. Durch das Allzuviel der gebotenen Festlichkeiten war auch die Betheiligung der Zuschauer auf dem Tribünenplatze unter unserer Erwartung.

Doch zurück zum Sonntag! Nach den Sängern zogen in endloser Folge über 100 Festgenossenschaften mit einer Unmasse von Musik- und Spektakelbanden auf. Heilige Pickwickier! Was diese eigentlich alle treiben, wollen und sollen, konnten wir trotz Fahnen, Namen, Devisen und Symbolen in vielen Fällen nicht herausbringen. Citiren wir aus einer Zeitung: „Les concours comprennent 25 jeux différents. Je ne puis résister au désir d'en citer quelques uns . . . . Ainsi outre les concours de tirs à la perche, au berceau, à la grande et à la petite arbalète, à la carabine Flobert, il y a des concours pour les jeux

de „Vogelpik", du tonneau, „Struisvogel", pour billard à carambole, le billard anglais, pour les canaris et les pêcheurs à la ligne. On le voit, il y en a pour tous les goûts." Das wissen die Götter!

Den alten Genossenschaftssinn und die tüchtigen Vereine, die vorbeimarschirten, in Ehren — viele sicherlich alt und ruhmreich und bekannt in den Annalen der Stadt, — aber noch niemals sind uns solche Falstaffs-Kompagnien von Schimmelig, Bullenkalb, Schwächlich, Schatten und Warze vorgekommen, wie sie hier unter allen denkbaren und undenkbaren Namen und Devisen mit unterliefen. Seliger Sir John, hätten wir Dich an unserer Seite gehabt, diese edlen Trojaner richtig zu schildern! Und dabei dies naive Selbstbewußtsein auch des kleinsten, aus Präses, Vicepräses, Schriftführer und Kneipwart, wie es scheint, bestehenden Billard- oder sonstigen Klubs! Hübsch, überraschend und ergötzlich ist für den Fremden bei diesem Aufzug die alte Sitte die früher errungenen Siegestrophäen im Triumphzug auf Wagen, Bahren, an Stangen mitzuführen. Von den stattlichsten Uhren, Silbergeschirren u. s. w. geht das hinab zu Messern und Gabeln. Drollig war, wenn die kleinen schäbigen Gesellschaften anrückten und etwa zwei Knaben auf einer Tragbahre oder ein Kerl an der Stange die Schätze trugen und dabei immer wieder als ein „Hurrah zum Einhauen!" die gekreuzten Messer und Gabeln und Löffel mit dem entsprechenden Bumbarassafa der sich gegenseitig verarbeitenden Höllenmusiken angeschwankt kamen. Bei den Musikern dachten wir lange: hat Böhmen alle seine Lieblinge ausgespien? Aus welcher Erde sind diese Legionen von Posaunen- und Clarinettenbrüdern gestampft? Und welche Fluth kann den Durst löschen, der hier anwächst, riesengroß? Alles Wasser der Schelde sicher nicht!

Im Allgemeinen gab uns der Anblick dieser Genossenschaften keinen besonders günstigen Eindruck von dem physischen Zustand des kleinen Bürgerthums, das sich hier doch repräsentirte. Den Irrthum so Mancher, den gutentheils die Rubens'schen Figuren nähren, sich die Flandrer als einen großen, schweren Menschenschlag in den ihren Pferden entsprechenden Formen zu denken, theilten wir dabei nicht. Ob unter den Schaaren des alten trotzigen Antwerpens wohl auch so viele, an Kraft und Gesichtsfarbe so gebrechlich aussehende Banausen-Gestalten mitliefen? Wahrscheinlich. Die Zustände sind in der Beziehung weniger verschieden, als die Phantasie sich meistens vorstellt.

Mittags kam das prachtvolle Gegenstück gegen dies kleinere, aber durch Volksthümlichkeit und in den schwächeren Theilen durch den so nöthigen Humor interessante Festwesen: eine große kirchliche Procession, die durch die Straßen zog, um vor einem ungeheuren Altarbau auf dem Platz de Meir ein Hochamt zu feiern; ein gewaltiger Aufzug, imposant durch seine Pracht, musterhaft in seiner theatralischen Geschultheit.

Des Weiteren wurde Seitens der Kirche am nächsten Morgen in der Kathedrale ein Te Deum gefeiert, woran sich ein Besuch von Rubens' Grab in der Jakobskirche schloß.

Als Intermezzo und zum Gebrauch für die Vorkämpfer der populären Kunsterziehung, die auf dem Kongreß behandelt wurde, wollen wir anführen, daß ein Droschkenkutscher uns vertrauensvoll vor der Jakobskirche fragte, wo das Grab von Rubens sei. Er solle die Herren, die eben in die Kirche gingen, sie zu besehen, hernach auch zu Rubens' Grab fahren. Er war erstaunt zu hören, daß er an Ort und Stelle sei. Wahrscheinlich war der Mann ein Aushilfe-Droschkenlenker, der sich für gewöhnlich so viel um Rubens bekümmerte, wie jener Münchener um die Pinakothek, der, danach gefragt, das Brauhaus nicht kannte; er trinke sein Bier im Schleibinger. Das ist der Humor der Berühmtheit beim „Volk". —

Auch die Kirche also feierte Rubens.

Der Magistrat von Antwerpen ist liberal, und scharf wird an der Schelde der Kampf gegen die ultramontane Umschnürung Belgiens gefochten. In Folge dieser Verhältnisse ist für das Fest der Stadt Seitens des Ministeriums und damit nach konstitutioneller Auffassung auch durch den König keine Unterstützung und Förderung zu Theil geworden.

Das ist bekannt. Aber welches überraschende Plakat lasen wir an den Straßenecken? Da stand: Die Bilderstürmer. Arm und Reich. An die kleinen Bürger! Und nun im Aufruf folgende Sätze: „Ihr wollt den Reichthum nicht in den Kirchen anschauen. Die Nachfolger Christi zeigen ihn euch in den Straßen. Einen Hund neckt man, indem man ihm Fleisch um's Maul schlägt. Beißt er, so prügelt ihn sein Herr durch. Aber Sklaven schießt man todt. Darum nicht murren! Auf die Knie! — Bleibt auf Abstand von den Pfaffen!" ist der Schluß.

Mitten hinein in die Feste dieser gelle Kampfruf, hier nicht in den geläufigen Ausdrücken der Rothen die „Arbeiter" hetzend, sondern mittelalterlich an die kleinen Bürger sich richtend, an die Bilderstürmer anknüpfend, laut im Haß gegen das katholische Kirchenwesen aufschreiend. Wir meinten die Geusenketten klirren zu hören, mit denen einst die Spaniarden das besiegte Antwerpen fesselten. Ist der Geist jener Tage noch nicht todt, in denen Rubens' Eltern in die Verbannung flüchteten?

Doch genug von dem für die künstlerische Rubensfeier Nebensächlichen!

Gern hätten wir den theatralischen Aufführungen

beigewohnt und den „schwarzen Kapitän" im flandrischen Theater gesehen, gern bei unserer sportlichen Neigung den für Nordniederland charakteristischen Trab- und den andern Rennen, doch wer konnte in dieser Ueberhäufung Allem gerecht werden?

Gilt es doch auch in dem Andern kurz zu sein und muß das Eingehende Specialberichten überlassen bleiben, respektive ist auf das officielle Werk zu verweisen, welche Herr Gustave Laghe, der geehrte Redakteur des Journals „La fédération artistique", in einer Stärke von 400 Seiten zum Angedenken dieses Rubensfestes herausgiebt.

Nur anführen, nicht beschreiben können wir den berühmten Grooten historischen Kunstoptocht, den im Auftrag des Gemeindevorstands die Rederijkamer de Olijftak (der Oelzweig) in's Werk gesetzt hat mit seinem Riesen, dem Wallfisch, der Wasser und Feuer speien kann, dem Schiff, den alten Gilden, Bannerträgern, Magistraten, Künstlern, Rederijkers (den niederländischen, bis auf den heutigen Tag bestehenden und in ihrer Art florirenden Meistersängergesellschaften), und den kolossalen Triumphwagen, genannt Fiat lux, Plantyn-Moretus, Rubens' Meisterwerk, und Rubens.

Dieser große Kostümzug wurde von Vielen als die Krone des ganzen Festes proklamirt und betrachtet. Die am ersten Abend seiner harrenden Bewunderer, zu denen auch wir gehören wollten, machten keinen kleinen Theil der Bevölkerung Belgiens aus. Doch der Himmel benahm sich unaussprechlich rücksichtslos. Nach kurzer Ankündigung durch einige Blitze und Donner öffnete er seine Schleusen; eine Sindfluth (Sündfluth zu sagen ist ja jetzt so mauvais genre, wie noch enge Beinkleider zu tragen) stürzte hernieder, schwemmte Gerechte und Ungerechte, Männliches und Weibliches, Durstige und Feuchte, Nüchterne und Angeheiterte von den Straßen und schwabbte sie nach Hause oder in die Kneipen.

Welche Schimpfwörter da wohl zum ehernen Himmel gestiegen sind! Wir wissen nur, wie wir, in unserem Fenster der Dinge harrend, murrten. Doch seine Donner übertönten Alles, seine Wasser löschten die Illumination, die so großartig hatte werden sollen, aus und mit dem Aufzug war es den Abend vorbei.

Für die ihn executirenden Personen und die kostbaren Ausstaffirungen war es ein Glück, daß das Gewitter anfing, als man sich nach der gewöhnlichen Verspätung in Bewegung setzen wollte, aber Alles noch unter Dach und Fach war. Die Ordner sistirten den Abmarsch und somit geschah in dieser Beziehung kein Schaden. Alles konnte sich im vollsten Glanz in den nächsten Tagen zeigen. Ein dreimaliger Umzug durch je verschiedene Straßen war von vornherein festgesetzt worden.

(Fortsetzung folgt.)

Die Konkurrenz für die Ausschmückung des Kaiserhauses in Goslar.

Wenn es noch eines neuen Protestes gegen das Konkurrenzwesen, wie es gegenwärtig gehandhabt wird, bedürfte, so wäre der Ausfall der Goslarer Konkurrenz dazu angethan, diesen Protest in unzweideutiger Weise einzulegen. Wohl noch niemals hat eine Konkurrenz ein im Ganzen so dürftiges und im Einzelnen so unbedeutendes Resultat gehabt.

Im Dezember 1876 erließ der preußische Kultusminister eine Einladung an „die preußischen und die in Preußen wohnhaften Künstler", Entwürfe zur Ausschmückung des Kaisersaales im Kaiserhause zu Goslar mit Wandgemälden bis zum 15. August 1877 an die königl. Nationalgalerie einzusenden. Das Programm schrieb für den Inhalt der Entwürfe nur vor, daß das Mittelfeld über dem Thron eine Darstellung der Proklamation des deutschen Kaiserreiches enthalten solle, und daß für die übrigen sechs Wandflächen die Wahl von Gegenständen aus der Epoche der deutschen Geschichte von 1050 bis 1253 wünschenswerth sei. Ferner enthielt das Programm folgenden, übrigens bei jeder Konkurrenzeinladung stereotypen Passus: „Nach Ertheilung der Preise (für den besten Entwurf 4000 Mk., für den zweitbesten 2000 Mk.) bleibt wegen Ausführung des mit dem ersten Preise gekrönten Entwurfs durch den erfindenden Künstler besondere Verabredung und Beschlußfassung vorbehalten. Sollten sich deshalb Anstände ergeben, so bleibt der Staatsregierung unbenommen, den mit dem zweiten Preis ausgezeichneten Entwurf durch seinen Urheber ausführen zu lassen oder, wenn auch hier Bedenken entstehen, einen anderen Künstler mit der Ausführung eines anderen Entwurfes zu beauftragen." (S. Kunstchronik 1877, Sp. 183, 184.)

Wenn man diesen inhaltsschweren Passus scharf in's Auge faßt und andererseits die zahllosen Unzuträglichkeiten, die bislang jede Konkurrenz in Preußen im Gefolge gehabt, mit in Betracht zieht, so darf es nicht Wunder nehmen, daß nur elf Künstler aus preußischen Landen der Einladung Folge geleistet haben, obwohl die künstlerische Seite der Aufgabe im höchsten Maße verlockend war. Elf Künstler haben sich an der Konkurrenz betheiligt und unter ihnen nicht ein einziger von den Malern ersten Ranges oder von denen, die sich in jüngster Zeit durch monumentale Arbeiten einen Namen erworben — A. von Werner, A. von Heyden, Knille, Janssen, P. Meyerheim u. s. w. Künstler von Renommée sind nur vier unter den Konkurrenten: Bleibtreu (Berlin), Baur, Wislicenus und Schmitz (Düsseldorf). Die übrigen — v. Deutsch, Striemer (Berlin), Knackfuß, Beckmann, Röber (Düsseldorf), Junghans

(Bremen), Breitkopf (Ujest) — sind Jünger der Kunst, von denen die Jahrbücher der Kunstgeschichte bislang noch nichts Rühmliches zu melden wußten. Populär ist eigentlich nur einer von den elf Bewerbern, Bleibtreu, und dieser eine hat noch keine Gelegenheit gehabt, sich auf dem Gebiet der monumentalen Malerei zu bethätigen.

Dieses dürftige Resultat ist auf verschiedene Gründe zurückzuführen. Erstlich auf die in Künstlerkreisen stetig wachsende Abneigung gegen die Konkurrenzen überhaupt. Die Meisten sind es müde geworden, Zeit und Arbeit auf eine Sache zu verschwenden, die ihnen, wie die Erfahrung gelehrt hat, im günstigsten Falle eine der aufgewendeten Arbeit kaum entsprechende Entschädigung gewährt. Man scheut sich weiter vor den Scherereien der, wie es scheint, unvermeidlichen engeren Konkurrenzen. Man verlangt mit Recht, der Staat müsse seine Leute endlich kennen. Ein ehrenvoller Auftrag erhebt und stärkt den Künstlergeist, während das aussichtslose Kirchthurmrennen von Konkurrenz zu Konkurrenz auch die rührigste Schaffenskraft lähmt. Zweitens ist die geringe Betheiligung an der Konkurrenz aus der Beschränkung der Einladung zu erklären, die sich nur an die „preußischen und in Preußen wohnhaften Künstler" wendete. Es wird freilich Niemand dem preußischen Kultusministerium das Recht bestreiten, Mittel, die aus preußischen Fonds fließen, auch ausschließlich preußischen Landeskindern zugänglich zu machen. Doch darf man auf der anderen Seite nicht übersehen, daß die gestellte künstlerische Aufgabe keinen spezifisch preußischen, sondern einen durchaus nationalen Charakter hat, daß mithin auch die ganze Nation einen berechtigten Anspruch auf das Gelingen einer solchen Aufgabe erheben darf. So war durch die eng gezogenen Grenzen des Programms eine große Kunstgenossenschaft, innerhalb welcher ein blühendes Leben herrscht, die Münchener, von vornherein von der Bewerbung ausgeschlossen.

Endlich wurden Bedenken gegen die Zweckmäßigkeit der Konkurrenz überhaupt geäußert. Ist — so fragte man sich — das von der großen Heerstraße abgelegene Harzstädtchen der geeignete Ort, um monumentalen Malereien diejenige Wirkung auf die große Masse zu ermöglichen, die sie vermöge ihrer Bedeutung und wegen der aufgewendeten Arbeit erwarten dürfen? Wird sich der Strom der Reisenden nach Goslar wenden, um dort in der alten Pfalz einige Wandgemälde zu bewundern, wie man einst nach Olympia und nach Delphi wallfahrtete? Oder wird nicht vielmehr die mühevolle Arbeit mehrerer Jahre über kurz oder lang der Vergessenheit anheimfallen und höchstens die flüchtige Neugierde vereinzelter Touristen befriedigen? Auch schreckte diesen und jenen die Aussicht ab, sich, im Falle des endlichen Sieges, Monde, vielleicht Jahre lang behufs Ausführung der Arbeiten in die Einsamkeit einer kleinen Stadt vergraben zu müssen.

Wir wollen die Berechtigung dieser Bedenken nicht weiter untersuchen und auch die Frage nicht erörtern, ob man nicht der Pflicht der Pietät gegen die ehrwürdige Stätte genügt, wenn man den Saal mit schlichten dekorativen Malereien, etwa mit den Porträts der deutschen Kaiser, oder mit gewebten, mit historischen Darstellungen versehenen Teppichen ausgeschmückt hätte. Genug — das Resultat der Konkurrenz ist ein derartiges, daß es der gegenwärtigen Stellung der deutschen oder, wenn man durchaus will, der preußischen Kunst nicht entspricht.

Die Wage der Entscheidung dürfte nur zwischen Bleibtreu und Wislicenus schwanken. Bleibtreu's Kompositionen sind ungemein schwungvoll und lebendig. Die Kaiserproklamation in Versailles ist sogar ein kleines Meisterwerk, welches das große Ceremonienstück A. v. Werner's bei weitem übertrifft. Vor Werner's Bilde bleiben wir kalt bis an's Herz hinan. Wir glauben genug gethan zu haben, wenn wir dem Maler wegen seines eminenten Fleißes unsern tiefsten Respekt vermelden. Aus der kleinen Farbenskizze Bleibtreu's strömt frisch pulsirendes Leben auf den Beschauer über. Man fühlt, wie den Leuten, die da Hurrah rufen, das Herz von Begeisterung überfließt, wie die Größe des Augenblicks die Bande des Ceremoniells sprengt, man fühlt sich selber hingerissen und mächtig ergriffen von der Kraft, welche die kleinen Figürchen belebt. Und inmitten dieses brausenden Meeres steht der Kaiser, nicht bloß der räumliche Mittelpunkt der Komposition, sondern auch der geistige Mittelpunkt des Bildes, fest und schlicht wie ein Fels im Meer. Diese packende Wirkung hat Bleibtreu zum Theil durch einen breiten Lichtstrom erzielt, der von oben her, über dem Haupte des Kaisers in den Raum hineingeführt ist. Auf dem Werner'schen Bilde, wo der Kaiser den Endpunkt der Komposition einnimmt, fehlt gerade in Folge dessen dieser geistige Mittelpunkt, und das kalte graue Licht des Januartages, das allerdings der Wirklichkeit entsprechen dürfte, ist auch nicht dazu qualificirt, den Beschauer zu erwärmen und zu begeistern.

Von den übrigen zehn Bewerbern ist auch nicht ein einziger in der Komposition des Mittelbildes Bleibtreu nahe gekommen. Einige — darunter auch Wislicenus — haben allegorische Elemente in die Handlung eingeführt, ein meines Erachtens ganz verfehlter Gedanke. Man stelle sich vor: Kaiser Wilhelm reitet über das Schlachtfeld und eine über ihm schwebende Germania setzt ihm hinterrücks die Kaiserkrone auf. Wislicenus ist derjenige, der das Gefühl für monumentale Wirkung in seinen Entwürfen am deutlichsten entwickelt hat. Andere haben in dieser Beziehung geradezu Ungeheuer-

liches geleistet. Auf dem auch sonst ziemlich befremdlichen Entwurfe von A. Baur steht z. B. ein schwarz und weiß karrirter Herold im ersten Plan der Komposition. Man denke sich diese Figur mit den schwarzen und weißen Quadraten in kolossalem Maßstabe ausgeführt!

Wislicenus' geistige Richtung ist bekannt: es kreuzen sich in seinem künstlerischen Charakter die Einflüsse von Cornelius, von Schnorr, von Bendemann, und wenngleich in manchen seiner Schöpfungen der Geist der Langeweile umgeht, so spricht doch aus ihnen ein auf das Große gerichteter Sinn, ein ernstes Streben, das an die Traditionen der klassischen Zeit anknüpft. Man protegirt jetzt diese Richtung vielfach, und so dürfte sich vielleicht die Wage zu seinen Gunsten neigen. Er würde sich dann freilich — auch ein nothwendiges Uebel der Konkurrenzen — zu wesentlichen Umarbeitungen entschließen müssen.

Von den anderen verdient von Deutsch eine rühmliche Erwähnung, der namentlich recht hübsche Lichteffekte erzielt hat, und Knackfuß. Letzterer bekundet in zwei Kompositionen — Friedrich's II. Einzug in Jerusalem und Friedrich Barbarossa's Sieg über die Römer am Tage seiner Krönung — ein so eminentes Farbengefühl, daß man auf ausgeführte Gemälde von seiner Hand gespannt sein sollte. Aber es leuchtet ihm bei der Ausführung seiner Bilder leider kein gleich glücklicher Stern.

A. R.

Altdeutsche Bilder in der Münsterkirche zu Kloster Heilsbronn.

(Schluß.)

Wenden wir uns zu einem weiteren Gemälde, in dem auch die Technik einen vollen Triumph gefeiert hat! Wir sehen uns von ihm in die besteZeit der deutschen Kunst versetzt. Denn ein Deutscher war jedenfalls der unbekannte Maler dieses Bildes. Mit dem Ausdruck strenger Hoheit, himmelsköniglicher Majestät tritt uns Maria — denn sie ist der eigentliche Gegenstand und Mittelpunkt des Bildes — entgegen. Es ist die Jungfrau mit dem Kinde, die wir hier gemalt sehen; aber sie gehört bereits jenem Kreise der dogmatisch reflektirenden Kunst an, der die biblische, geschichtliche Maria in die der Kirche umgesetzt, ihr die volle Glorie der „Mutter Gottes" gegeben hat. Die sceptertragende Königin der Heiligen und des Himmels, mit der ewigen Krone geschmückt, erscheint hier augenfällig als „Mutter aller Gnaden", und zwar in einer ganz besonderen Beziehung, in einer unmittelbar dem Kloster Heilsbronn geltenden. Das Kloster hat diese Madonna für sich malen lassen, sie als seine specielle Schutzherrin proklamirt. Denn des Klosters sämmtliche Insassen, von dem hochwürdigen Abt an, haben unter dem Gnadenmantel der Jungfrau Platz und Zuflucht gefunden: über sie streckt sie schützend die königliche Hand aus.

Ob nun der Abt, der so sich und seinen Convent in diese unmittelbaren Beziehungen zur Himmelskönigin setzen ließ, der im Jahre 1498 gestorbene Abt Haunold war, über dessen Votivtafel das Bild im Capitolium hing, wollen wir dahin gestellt sein lassen; gewiegte Stimmen sprechen dafür. Betrachten wir das Gemälde näher. Es ist von ziemlicher Größe, 7 ½ Fuß hoch, 3 ½ breit. Maria steht in ganzer Figur vor uns, eine hehre Gestalt, die durch und durch etwas Imponirendes hat. In dem uns voll zugewendeten Gesichte aber ist der ernste Zug strenger Majestät durch einen Zug hoher Anmuth und sanfter Weiblichkeit gemildert, der unverkennbar an den Zauber der Holbein'schen Madonnen mahnt. Unter der hohen, stolzen Stirn blickt namentlich aus dem großen, blauen Auge eine Welt voll Leben; der Mund ist leicht geschlossen, als wollte er sich eben öffnen, ein Wort des Segens oder der Gnadenspendung denen zu sprechen, die sich in ihren Schutz begeben. Reich und fürstlich ist die Gewandung: über dem goldbrokatenen, hoch heraufgehenden Kleide fällt der blaue mit Goldkanten besetzte Mantel in reichem Faltenwurf herab; der am Hinterhaupt befestigte Schleier geht nicht, wie sonst bei der mater dolorosa, tief herein; das goldene Diadem der Himmelsherrschaft ruht schon auf der Stirne, und darum bleibt diese frei und offen; nur eine Fülle goldener Locken windet sich durch den blinkenden Reif und wallt über die Schultern nieder.

Auf der linken Hand trägt Maria das göttliche Kind, mit einem Christkindgesicht, so lieb und schön, wie es nur auf unsern besten alten Bildern zu sehen ist; den rechten Arm hat es um die Mutter gelegt, in der linken Hand hält es an einem Faden ein Vögelein.

Unter den Falten des Mantels knieen die Mönche, die Klienten der himmlischen Fürsprecherin, eine originelle, mit Ausdruck und Humor gemalte Gruppe. Auf der einen Seite hat Maria ihnen selbst Platz gemacht, indem da die rechte, prächtig geformte, den Scepter tragende Hand den Mantel auseinander schlägt und so Einen nach dem Andern sich darunter bergen läßt. Es sind das offenbar die Vornehmsten, die Ersten des Convents: voran, der Madonna am nächsten, der Abt mit der Insul, hinter ihm die andern Würdenträger, zunächst noch zwei ganze Figuren, dann die Andern, Kopf an an Kopf hintereinander vorschauend, zwar alle wohlgenährte, aber zugleich schöne, ausdrucksvolle, zum Theil sehr geistige Gesichter. Auf der linken Seite sind die Knieenden versteckter, kriechen fast unter den Mantelfalten hervor, dem Einen verdecken diese z. B. die ganze obere Gesichtshälfte, von dem Andern sieht man nur die Augen. Aber auch hier sind die beiden Vordermänner in ganzer

Figur, einer mit langem weißen Bart, der andere mit dunklerem, ein etwas sehr jovial aussehender Herr, vielleicht der Pater Kellermeister? Oder sind die auf der Linken vielleicht gar keine Conventsglieder, gar keine Mönche? Denn sie tragen andere Tracht, mehr ein weltliches Gewand; auch die Tonsur fehlt bei Manchem. Oder sind es Glieder anderer Orden, denen man aus collegialer Rücksicht ein Plätzchen bei der Mutter Gottes nicht mißgönnen wollte? Wie dem sei — Maria hat hier eines Schutz- und Gnadenamtes zu warten, und daß sie zu solchem berechtigt ist, bezeugt zum Ueberfluß noch die Krone, die oben zwei langsam, wie in ruhender Anbetung, herabschwebende Engel, fast die Stirne berührend, auf ihr Haupt niedersenken. Wir hätten also eigentlich hier eine Krönung Maria's, und als erste That der neuen Himmelskönigin: das Kloster in ihren Schutz und Gnadenwillen aufzunehmen.

Schließlich fesseln noch eine Kreuzabnahme und eine Pietà unsre Aufmerksamkeit; beide durch ihre eigenthümliche Auffassung. Auch bei diesen beiden Bildern ist das Alter schwer zu bestimmen. Das erste, die Kreuzabnahme, ziemlich gut erhalten, aber doch theilweis restaurirt, stellt wieder auseinanderliegende Passionsmomente auf einem Bilde zusammen. Zuerst fällt uns die Form des Kreuzes auf, das die Mitte des Bildes einnimmt. Es ist diese Form nicht die gewöhnliche, obgleich auch sie häufig auf Gemälden jener Periode vorkommt. Der Hauptbalken geht nämlich nicht über den Querbalken hinauf. Der todte Christus ist schon abgenommen, aber noch ist der Hauch des Lebens auf dem heiligen Antlitz zu spüren; eine vollendet schöne Gestalt, ruht er im Schooße des Johannes, während Nikodemus, eine behäbig aussehende, gutmüthige Erscheinung, die Füße des Herrn in das vor ihm ausgebreitete Leinentuch legt. Maria Magdalena, abweichend von der gewöhnlichen Darstellung in ein hellrothes Gewand mit weißem Ueberwurf, der in prächtigem Faltenwurf die edle Gestalt umwallt, gekleidet, natürlich auch im reichen Schmuck des goldenen Haares, hält, sich tief auf ihn niederbeugend, die eine Hand des todten Heilands; die andere hat seine Mutter gefaßt. Maria ist in Kleidung und Stellung ganz die Madonna der deutschen Tradition. Im nähern Hintergrunde stehen zwei klagende Frauen, im weitern Kriegsknechte, Priester, andere Personen, die zum leeren Kreuz aufsehen. Gleichsam als Medaillonbilder finden wir in den beiden obern Ecken des Hauptbildes Golgatha und das offene Grab; dort hängen an den beiden Nebenkreuzen die Schächer, denen gerade die mit etwas drastischer Ironie gemalten Henker den Gnadenstoß geben; hier wird, von den Frauen geleitet, Christi Leichnam in die Felsengruft getragen. Eine liebliche Landschaft, die aber doch das Unverständniß zeigt, mit welchem man diesen Theil des Bildes behandelte, bildet den Haupthintergrund; Salbengefäße, Marterwerkzeuge und die Dornenkrone liegen am Boden.

Eine Pietà haben wir in dem zweiten oben erwähnten Bilde vor uns. Am Fuß des Kreuzes ruht Maria, der todte Christus in ihrem Schooß; sie faltet die Hände über dem noch mit der Dornenkrone belasteten Haupte. Der volle Todesfriede ist über dieses ausgegossen, die heiligste Ergebung auch inmitten des tiefsten Schmerzes leuchtet aus ihren Augen. Die Passionsstimmung klingt in diesem Bilde aus, der Hauch des Ostermorgens schwebt schon über ihm. Zu beiden Seiten der Hauptgruppe stehen nun nicht die gewöhnlichen Personen der Pietà, sondern Heilige der Kirche, schön gezeichnete, ausdrucksvolle Gestalten. Es sind lauter solche, die für den gestorbenen Christus geduldet und gelitten, aber auch die Kraft des neuerstandenen Lebens in diesem Leiden und Dulden erfahren haben; ja, einer von ihnen durfte selbst ihn schon im Leben schauen: es ist der heilige Christophorus; er steht links am Rand, aus dem Strom, der den landschaftlichen Hintergrund des Bildes bildet, eben heraustretend, das Kind hoch gehoben auf dem einen Arm, mit dem andern den mächtigen Baumstamm haltend, eine kräftige, derbe Figur, aber das gebräunte Antlitz mit Hingebung zu dem göttlichen Kinde emporrichtend. Neben ihm steht Katharina, in goldbrokatnem Kleide mit weißem Obergewand; auf den lang herabfallenden Locken trägt sie eine Krone, in der Hand Rad und Schwert, die Zeichen ihres irdischen Standes und ihres Martyrthums. Zur Rechten sehen wir die heilige Barbara und den heiligen Sebastian. Ersterer hat der hellrothe Mantel fast ganz das Unterkleid verhüllt; das blonde Haar ist in Scheitelwellen zurückgeschlagen; das große Auge sieht ausdrucksvoll vor sich hin, in der Linken hält sie einen Palmzweig, in der Rechten einen goldenen Kelch. Auch Sebastian erscheint als Märtyrer: das Pfeilbündel in seiner Hand bezeichnet ihn deutlich genug als solchen. Das Gesicht aber des jugendlich aussehenden Mannes im grünen, pelzverbrämten Mantel ist das wenigst bedeutende sämmtlicher Figuren des Bildes. Sonst sind sie alle individuell charakteristisch, mit Lebendigkeit gemalt. Das ganze Bild zeigt eine seltene Farbenpracht. Auch die Landschaft ist mit Glück behandelt. Ein Strom zieht an grünen Uferhügeln hin; in der Ferne blaue Berge; eine feierliche, friedvolle Stimmung liegt auf dem Ganzen. Offenbar hat die eigenthümliche Auffassung des Bildes, die Wahl gerade dieser Heiligen eine besondere Veranlassung gehabt. Wahrscheinlich ist es dem Kloster geschenkt worden, war es das Votivbild irgend eines Gönners und Verehrers von Heilsbronn.

Friedrich Lampert.

Kunsthandel.

Illustrationen zu Gustav Freytag's sämmtlichen Werken bereitet die Verlagshandlung von Edwin Schloemp in Leipzig vor. Bedeutende Künstler der Düsseldorfer, Berliner und Münchener Schule werden sich an dem Unternehmen betheiligen. Als Mitarbeiter an dem Werke werden genannt: Becker, Beyschlag, Camphausen, Diez, Doepler sen., Flüggen, Grützner, von Heyden, Hoff, H. Kaulbach, Knille, Liezen-Mayer, Lindenschmit, G. Max, Lossow, A. Menzel, Meyerheim, Piloty, W. Sohn, G. Spangenberg, Thumann, A. Wagner, A. von Werner, Wisnieski u. A. Diese Illustrationen, von Fr. Bruckmann's bewährtem Institut in gr. Kaiserformat photographisch reproducirt, versprechen eine wirklich künstlerische Ergänzung zu den Werken Freytag's zu werden.

R. Defregger's „Ball auf der Alm", gestochen von Christof Preissel. Von den zahlreichen Werken Defregger's erfreut sich kaum eines einer größeren Popularität als sein von gesundestem Humor durchwehter „Ball auf der Alm". Im Herbste des Jahres 1872 hat der Münchener Kupferstecher Christof Preissel, der sich durch eine Anzahl schöner Blätter bereits vor Jahren einen wohlbegründeten Ruf erwarb, im Auftrage der Montmorillon'schen Kunsthandlung (Maillinger) in München mit dem Stich einer großen Platte nach diesem Bilde begonnen und selben nunmehr nach dreieinhalbjähriger Arbeit vollendet. Das in großen Maßverhältnissen gehaltene Blatt ist wie das in der Natur des Originals lag, ein sog. Farbenstich und giebt alle Farbennuancen des Originals in gelungenster Weise durch geistvolle Führung des Stichels wieder. Das gilt namentlich auch von dem köstlichen Halbdunkel. Die äußere Ausstattung des Blattes ist eine dem inneren Werthe vollkommen entsprechende, wahrhaft splendide: sauberster, sorgfältigster Druck von A. Wetteroth auf kostbarem französischem Kupferdruckpapier mit breitem „Liebhaberrand". Das Blatt ist vom Herausgeber der Frau Prinzessin-Erzherzogin Gisela gewidmet worden, welche die Widmung huldvoll annahm.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. Stuttgart. In den hiesigen Ausstellungen war es während der Sommermonate still. Mit den herbstlichen Tagen finden sich aber auch wieder mehr neue Bilder ein. Im Salon von Herdtle & Peters sahen wir drei treffliche Landschaften von Schuster, „Beim Einsiedler" und „Morgen" und „Abend", von denen sich namentlich die beiden letzteren durch naturwahre Stimmung und poetische Auffassung auszeichneten. Bemerkenswerth waren ferner ein Motiv vom Starnberger See von C. Ludwig, eine „Baumreiche Landschaft" von Kotsch in München und ein „Sonnenuntergang" von Sommer in Altona. Bei dem „Strand von Rügen" von Hugo Knorr in Karlsruhe schien uns der Horizont etwas zu hoch gewählt, wodurch das sonst wohl gelungene Bild einigermaßen beeinträchtigt wurde. Erwähnung verdienen noch ein „Motiv von Neapel" von Albert Arnz in Düsseldorf, ein „Abend am See" von Mali in München mit guter Thierstaffage. Größere Ansprüche macht eine umfangreiche Abendlandschaft von von Gleichen-Rußwurm in Weimar, welche ein an sich unbedeutendes Motiv durch die Wahrheit und naturalistische Wirkung der Darstellung zu hervorstechender Geltung brachte. Etwas dekorativ, aber ebenfalls prächtig in der Wirkung waren auch zwei Bilder von Bäuerle in London, „Feldblumen" und „Auf hohen Bergen" betitelt, von denen uns namentlich das letztere gefiel. Unter den Genrebildern haben wir neben zwei kleineren Werken von Hensler in Weimar des Gemäldes von H. v. Rustige zu gedenken, welches uns in eine ländliche Wirthsstube Tirols versetzt. Ein Mönch spielt vor den versammelten Dorfbewohnern jeden Alters und Geschlechts auf der Zither und versenkt sich selbst dabei in süße Erinnerungen, wie der beseligte Ausdruck des Antlitzes zeigt. Ein sorgfältig ausgeführtes „Lesendes Mädchen" von Humbert in Frankfurt a/M., drei wirkungsvoll behandelte Bildnisse von Gaupp und ein gelungenes Porträt der schönen Gattin des Dichters Theobald Kerner von G. Fischer mögen sodann den Reigen der Oelbilder beschließen. Eine Anzahl trefflicher Aquarelle von Choulant in Dresden, van Ruith in Mailand und Remi van Haanen und eine Sammlung vorzüglicher Radirungen von August Bauer in Basel fanden verdienten Beifall. — Im Lokal des württembergischen Kunstvereins dürfen unzweifelhaft zwei virtuos behandelte große Landschaften von Josef Wenglein in München den ersten Rang beanspruchen. Die eine zeigt eine beschneite Gegend im eisigen Winter, die andere ein Motiv von der Isar bei gewitterschwerer Luft. Etwas roh und wild dagegen erschien eine Herbstlandschaft von Haffner. A. v. Waldenburg bewährte sein schönes Talent in einem Motiv aus dem Engadin, Röth brachte eine ansprechende ernste Landschaft deutschen Charakters, und Voltz, wie immer, eine Landschaft mit Kühen, die in Komposition und Ausführung die bekannten Qualitäten dieses Meisters zeigt. Pausinger lieferte ein größeres Thierstück und Behringer eine Scene aus dem letzten Feldzug, eine Abtheilung Ulanen, welche Lebensmittel und Futter requiriren. Eberle's „Nach dem Bade", „Des Schäfers Einkehr" von G. Meier, „Ankunft" und „Abschied" von Henseler, zwei frisch und lebendig dargestellte Scenen aus dem Hochgebirge, mögen noch als bemerkenswerth hervorgehoben werden. Von tief poetischer Empfindung zeugt „Der erste Schmerz" von H. Max in Prag: eine junge Mutter steht weinend am leeren Bette ihres Kindes, von dessen Begräbniß sie gerade zurückgekommen zu sein scheint. Der Ausdruck des Kopfes könnte freilich feiner und tiefer gefaßt sein.

Vermischte Nachrichten.

Das Kaiserfest im Düsseldorfer Malkasten. Die Anwesenheit des Kaisers Wilhelm in den Rheinlanden bot den Düsseldorfer Künstlern die erwünschte Gelegenheit, dem geliebten Monarchen in ihrem Lokal ein Fest zu geben, über welches die Köln. Zeitg. u. A. berichtet: Der große Saal war mit goldenen Palmzweigen und bunten Guirlanden von phantastischen Blumen geschmückt, vor der Musiktribüne hingen prachtvolle Teppiche mit den Wappen des Kaisers, dem der Hohenzollern und dem sächsischen Wappen und überreicher Goldstickerei herab. Im kleinen Saale, wo die Tafel für die höchsten Herrschaften gedeckt war, erhob sich hinter derselben ein Kredenztisch mit Prachtgeräthen aller Art pyramidalisch bis zur Decke, ganz im Stile des 17. Jahrhunderts, dem auch die malerische Dekoration der Wände entsprach. Den Gipfel dieses Ausbaues bildete, ebenfalls im Charakter dieser Stilperiode, ein Schaugericht, eine Pfauenpastete mit dem ausgebreiteten Schweife des Vogels, und unten flankirten zwei Hummer von noch nie dagewesener Größe die Kredenz. Glänzende Schüsseln, Schalen und Bowlen in getriebenem Metall, venetianische Gläser, ein gewaltiger mit eingelegten Münzen ornirter Pokal, ein als Pokal montirtes Straußenei und andere kuriose Ziergefäße, wie deren das grüne Gewölbe in Dresden so viele enthält, waren zusammengruppirt. In der Ecke des Saales stand auf einem geschnitzten Schreine eine etwas übergroße Nachbildung eines Pokals aus der genannten Schatzkammer, ein Löwe ganz von glänzendem Golde, der aber anstatt des sächsischen Wappens das Künstlerwappen in den Pranken hielt. Prachtvolle alte Teppiche bildeten die Portieren der Nebenthüren und stimmten genau zu dem Tone der ziemlich verschwärzten Wandgemälde des Saales, der in seiner Gesammtheit einen überaus malerischen Anblick darbot. Und alle diese Pracht war doch nur Schein, und mit Ausnahme etwa der getriebenen Gefäße, die aus verschiedenen Sammlungen herstammten, nur Imitation, zum Theil aus den wunderlichsten Materialien. Der Eindruck war jedoch so sachlich wahr und reich, daß mehrere der fürstlichen Gäste sich erkundigt haben, wie doch alle diese Herrlichkeiten herbeigeschafft wären und namentlich eine sehr kunstfreundliche hohe Persönlichkeit einem Vorstandsmitgliede über die fürstliche Einrichtung des Künstlervereins ein aufrichtig gemeintes Kompliment machte. Wie gesagt, war das Alles aber nur Schein und Täuschung, aber die Täuschung war so groß, daß sie selbst bei Tagesbeleuchtung Stand hielt. Mehrere Künstler, namentlich der Maler Krüger, haben übrigens auch wochen-, ja monatelang an diesen künstlichen Spielereien gearbeitet. So waren auch die strahlenden Wunderblumen im Garten, die Felsengrotte im Weiher und die Prachtgondel mit den leuchtenden Schwänen das Werk von Künstlerhänden einzelner Mit-

glieder des Vereins. Die Dekorationsarbeiten zu dem Zauberspiel auf dem Weiher waren im Wesentlichen das Werk des Malers Gerhardt. Einer hübschen Kleinigkeit mag hier auch noch gedacht werden, nämlich eines Teppichs aus Blumen, nach der Weise des Blumenfestes von Genzano, der auf der Stelle niedergelegt war, von wo der Kaiser und die Kaiserin dem Nixen- und Elfenspiel zusahen. Die höchsten und hohen Gäste des Malkastens haben sich über das Fest desselben so befriedigt erklärt, daß manche Aeußerungen derselben am nächsten Tage schon allseitig verbreitet wurden und sicher ihren Platz im nächsten Bande der Malkastenchronik finden werden, wenn der Chronist derselben eine Fortsetzung seines Werkes schreiben wird.

Vom Kunstmarkt.

Berliner Kupferstichauktion. Im Lokale des Kunstauktionators Lepke gelangen am 4. Oktober mehrere kleine Sammlungen zur Versteigerung. Der ausgegebene Katalog enthält 1127 Nummern. Die erste Abtheilung, Werke von Künstlern aller Schulen umfassend, führt besonders viele schöne Blätter von Dürer und den Kleinmeistern an, dann von van Dyck, Edelinck, Nanteuil, Lucas von Leyden, Ostade, Marc-Anton, Rembrandt, van Schuppen, Waterloo und anderen mehr. Auch die zweite Abtheilung (Nr. 520—835) bringt von den genannten Meistern manches Gute. Jeder dieser beiden Abtheilungen sind im Nachtrag einige Zeichnungen beigefügt. Die dritte Abtheilung endlich beschreibt mehrere französische Genrestiche des vorigen Jahrhunderts und schließt mit einem sehr reichen Werke des J. E. Ridinger, des genialen Darstellers der Jagd und der Thierwelt. Ein außerhalb des Kataloges beigelegter Nachtrag bringt noch zu den einzelnen Abtheilungen Nachzügler, und auch unter diesen ist für den Kunstfreund eine ergiebige Auslese möglich.

C. G. Börner's Kupferstichauktion am 8. Oktober. Mit der Rückkehr des Herbstes beginnt ein regeres Leben auf dem Kunstmarkte. Von allen Seiten kommen uns Kataloge von Kunstauktionen zu, die so manchen Kunstfreund in Versuchung führen dürften. Börner in Leipzig veröffentlichte soeben seinen 23. Katalog, der die erste Hälfte einer holländischen Sammlung von Kunstblättern niederländischer Meister enthält. In 924 Nummern umfaßt diese Abtheilung die Künstler des Alphabets A—M. Es sind die besten Künstler vertreten; der Sammler, ihr bisheriger Besitzer, hat offenbar mit Interesse und Kenntniß dieselbe angelegt, und da er nur einer Schule seine Aufmerksamkeit widmete, konnte er in diesem engeren Rahmen auf reichhaltige Vertretung der einzelnen Meister um so mehr bedacht sein. Auch die Erhaltung der Blätter läßt nach den Angaben des Katalogs nichts zu wünschen übrig. Wir finden auch sehr viele Seltenheiten verzeichnet. Der fleißige Leser des Katalogs wird unschwer alle die angegebenen Vorzüge der Sammlung selbst herausfinden. Die zweite Abtheilung des Katalogs (Nr. 925—2117) enthält eine reiche Sammlung von Künstlerporträts, die hier alphabetisch nach dem Namen der Dargestellten angeführt werden. Auch diese Abtheilung umfaßt nur die eine Hälfte der Sammlung und schließt gleichfalls mit M ab. Es wird hier nicht so sehr auf den Stecher, als auf das Bildniß Rücksicht genommen; dennoch sind viele Blätter in dem Verzeichniß angeführt, die auch in der Mappe, welche Werke der vorzüglichsten Stecher enthält, diesen glänzend repräsentiren würden. Der Katalog ist mit gewohnter Aufmerksamkeit verfaßt, so daß sich abwesende Käufer auf dessen Angaben getrost verlassen können.

Zeitschriften.

Blätter für Kunstgewerbe. No. 9.
Holländische Kunstindustrie. — Moderne Entwürfe: Schlüssel-Schränkchen; Waschtisch aus Eisen; Spiegel; Dachfenster; Fruchtschale.

L'Art. No. 142.
L'oeuvre de Rubens en Belgique, von X. de Reul. (Mit Abbild.) — La confrérie des maitres ès arts, von R. F. le Men.

The Academy. No. 279. 280.
Rosenberg, Sebald und Barthel Beham, zwei Maler der deutschen Renaissance, von M. M. Heaton. — Roman archaeology, von Ch. W. Boase. — The archaeological association, von R. J. King. — French art books, von Ph. Burty.

Christliches Kunstblatt. No. 9.
Rubens' Jubelgedächtnisstag. — Die symbolischen Darstellungen der ältesten Kirche von S. Dechent.

Journal des Beaux-Arts. No. 17.
Pierre-Paul Rubens. Souvenir des fêtes anversoises du troisième centenaire, von Schoy. — Le Salon de Gand. — Le mouvement flamand dans les beaux-arts. — Toujours à propos des tapisseries bruxelloises. — Le Commandeur Crisostomo Ferucci, von Schoy.

Inserate.

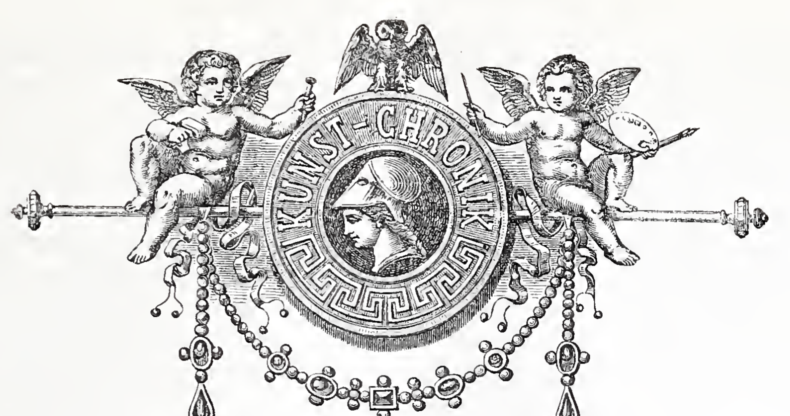
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XII. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

4. Oktober



Nr. 52.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1877.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Donnerstag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Mit dem 11. Oktober beginnt die Zeitschrift für bildende Kunst ihren XIII. Jahrgang. Um Verzögerungen in der Zusendung zu vermeiden, werden die geehrten Leser gebeten, ihre Abonnements rechtzeitig zu erneuern.

Leipzig, Anfang Oktober 1877. Die Verlagshandlung.

Das Rubensfest zu Antwerpen.

II.

(Schluß.)

Das neue, in seiner Art einzige Museum Plantin-Moretus, anstatt am Sonntag, wie erst bestimmt, schon am Sonnabend d. 18. feierlich eröffnet, die Ausstellung der Rubens'schen Kupferstiche, Photographien 2c., die Ausstellung von alten Gemälden und Kunstwerken seitens der königl. Gesellschaft zur Ermuthigung der schönen Künste bildeten die dauernden Grundpfeiler der eigentlichen Rubensfeierlichkeit, der nun, abgesehen von der Cantate, die weitere wissenschaftliche, oratorische und künstlerische Weihe durch den artistischen Kongreß und was damit zusammenhing, durch die Einweihung der neuen, von Herrn Julius Pecher gearbeiteten Rubensbüste im Museum und die am 22. erfolgte Enthüllung des Jordaens-Denkmals gegeben wurde. (Letztere geschah in dem holländischen Städtchen Putte, und Herr de Wael hielt eine Rede über Jordaens, wie wir im entsprechend großen Stil über Rubens zu hören gewünscht hätten.)

Wer kann in wenigen Spalten diesem Gewühl von Versammlungen, Sektionssitzungen, Banketts 2c. mit den bezüglichen Reden folgen und jene Ausstellungen nach Gebühr würdigen, wo man im Strom unaufhaltsam nur flüchtig hindurchgetragen wurde, den Kopf erfüllt vom Festlärm.

Das Museum Plantin ist jetzt eine bleibende Errungenschaft der Stadt Antwerpen. Einzig nannten wir es in seiner Art. Denn wo ein Haus finden, wo Alles: Haus, Zimmer, Werkstätten, Tapeten, Möbel, Bilder (von Pourbus, Rubens, van Dyck u. s. w.), die Bibliothek, wo die Buchdruckerpressen, Kupferplatten, Holzstöcke, gedruckte Bücher 2c. 2c., kurz die Ausrüstung der weltberühmten Druckerfirma und Familie Plantin-Moretus vom 16. Jahrhundert her in solcher Weise erhalten ist! Christoph Plantin, geboren 1514 bei Tours, Sohn des Charles de Tiercelin, Seigneur de la Roche du Maine, hat sich, nachdem er in Dürftigkeit gerathen, Buchbinder und Drucker geworden war und sich Plantin genannt hatte, 1550 zu Antwerpen niedergelassen und eine Druckerei angefangen. Er war der Herausgeber der von Arias Montano korrigirten Biblia polyglotta (1569—72) und starb 1589 zu Antwerpen, nachdem sein Glücksschiff noch einmal auf den Klippen der niederländischen Reformation zu scheitern gedroht hatte.

Das Museum wird fortan eine große Anziehungskraft für Antwerpen üben.

Die Ausstellung der alten Gemälde und Kunstwerke, von Privatbesitzern bereitwilligst dazu überlassen, zählte nach dem Katalog 953 Nummern. Sie wurde am

19. September erst geschlossen. Es war vieles Vortreffliche da. Unter Anderm hatte auch Herr B. Suermondt seinen bekannten Rubens-Sündenfall ausgestellt, den wir früher nur im Lichte düsteren Wintertages gesehen und nicht, wie hier, inmitten so vieler Meisterwerke zu würdigen vermocht hatten. Die ersten Namen der flandrischen, niederländischen und italienischen Schulen sind vertreten. Ein kritisches eingehendes Urtheil kann sich nur erlauben, wer längere Zeit diese Sammlung zu studiren vermochte; ein solcher mag würdigen, preisen, bezweifeln, oder sich verwundern über ungewohnte Bilder dieser und jener Meister. Wir wollen hier nur anführen, daß wir vor den hier zu sehenden Gemälden Abraham Janssen's noch einmal den Streit und die Eifersucht des Antwerpener Meisters mit dem neu aufgehenden Gestirn des von Italien heimkehrenden Peter Paul Rubens nachfühlten. Wir hatten Janssen's Bedeutung und Kraft noch nicht so gekannt. Er, rein, aber auch oft hart und kalt, steinern in den Formen, wird Rubens' Malweise als in's Schwammige gehend bezeichnet haben. Bei ihm ist Alles sorgfältig zusammengearbeitet, wo Rubens aus der Einheit seiner freien, leichten und großen Auffassung Alles herausströmen läßt. Der Mensch gehört glücklicher Weise zu den Wesen, die ewig durch Anziehung und Abstoßung regulirt und vor übergroßen Ausschreitungen bewahrt werden. Der Festheros Peter Paul möge uns verzeihen — er weiß, wie wir ihn verehren und in seiner Größe preisen, und unser Geständniß wird uns ja auch kein Lob, sondern nur üble Nachrede bringen — aber in der Kupferstichausstellung der sämmtlichen Rubens'schen Werke, der Photographien ꝛc. wurde es uns des Guten zu viel, nachdem mehrere Tage hindurch nur der Name Rubens uns vor Augen und in den Ohren gewesen war. Diese Hunderte und Hunderte von Gebilden mit den ewig als Götter, Halbgötter, Allegorien, Menschen sich in ihrer fleischigen Grazie wiederholenden bekannten Formen, ohne Unterbrechung durch Gemälde nebeneinander, Alles nur in Nachbildung, oft von harten oder nur geistlos den allgemeinen Rubensstil kraß wiedergebenden Grabsticheln — sie bewirkten das Gegentheil von dem, was sie sollten; sie übersättigten uns; Ermüdung trat ein, und das Interesse und der Enthusiasmus war selbst vor unseren Lieblingswerken und denen, welche unsere tägliche Freude bilden, nicht festzuhalten.

Hätte man nur einige Dutzend Bilder, wirklich Fleisch und Blut von Rubens, dazu gehabt! Was mußte man nach betreffenden Aufsätzen vom vorigen Jahr in diesen Beziehungen Erhebendes erwarten! Brauchte man denn: Alles oder gar nichts! zu spielen, so daß man nun die Besucher mit diesen Nachbildungen allein abspeiste?

Danach, wie früher der Berg kreiste und was man davon hoffen durfte, ist gerade dieser Theil des Festes — und welch' wichtiger! — nur schwächlich ausgefallen.

Auch andres Wichtiges ist uns nicht ganz nach Erwartung und zu Dank ausgeführt — sagen wir es nur gerade heraus. Mögen die unbedingten Lober uns immerhin einen morosen, zopfigen Kritiker nennen, aber wir meinen, daß der Kriegsplan in Antwerpen etwas oberflächlich in seiner Breite entworfen war, dem Ganzen ein Schwerpunkt fehlte und, statt daß eine Einheit sich mannigfaltig und reich entwickelte, das Fest in Einzelheiten zerfiel, beziehungsweise sich auch zersplitterte. Einen eigentlichen Mittel- und Höhepunkt gab es nicht. Auf dem Bankett war dieser doch auch nicht?

Unserer Ansicht nach hätte die Eröffnung des artistischen Kongresses den Kern des Ganzen abgeben müssen. Hier war beisammen, was Rubens voll zu würdigen vermochte und weihevoll gestimmt war. Hier mußte ein Redner auftreten, der, wie ein Perikles den gefallenen Siegern, so der flandrischen Malerei und ihrem Haupte, Peter Paul Rubens, die würdige Leichen- und ewige Lebensrede hielt . . . . eine Rede, mächtig, historisch groß, ohne Phrase, eben so tief und wissenschaftlich wie klar und ergreifend, welche von diesem Beginn dem ganzen Fest und speziell dem Kongreß ein eigenthümliches Gepräge aufgedrückt hätte.

Als Festgabe mußte weiter ein wissenschaftliches Werk, welches den jetzigen Standpunkt der Geschichte und Kritik hinsichtlich Rubens und seiner Werke darthut, sowie vielleicht auch noch ein populäres Gedenkbuch über Rubens und seine Schule in den Handel kommen. Jenes Werk hätte seit Jahren vorbereitet, fertig sein müssen, damit nicht Zufälligkeiten sein Erscheinen im nöthigen Augenblick verhinderten. Ein hochverdienter Rubenskenner hatte, heißt es, ein solches Buch beabsichtigt. Wie viele von den übrigen kostspieligen, nebensächlichen Festlichkeiten hätten wir dafür eingetauscht!

Welche schönere Erinnerung, welches dauerndere Andenken konnte man bieten? Was hatte man nun? Reden, Verhandlungen genug! Tadellose oratorisch-diplomatische, schmeichelhafte, durch Takt und Wohlredenheit ausgezeichnete Ansprachen! Aber was sagten sie zum Höflichkeitsaustausch Neues? Was haben sie uns für Rubens' Kenntniß und Verständniß mitgegeben?

Auch die Discours der Herrn de Keyser, Rousseau, Vicomte Delaborde, Charles Blanc und Graf Rosen bei der Enthüllung der Rubensbüste leisten dafür keinen Ersatz, so trefflich sie in ihrer Art waren.

Die Reden der Herren Kaulbach, Hiller (französisch) und Steffeck haben wir nirgends gedruckt gelesen; auch sie werden hoffentlich im Compte-rendu stehen.

Gegen unsere Ansicht wird man die Einrede er-

heben, daß der Kongreß praktisch in den verschiedenen Debatten mit umfassen sollte, was wir für so wünschenswerth gehalten hätten. Vielleicht hat er für Andere dies erfüllt.

Ein internationaler Kongreß ist immer ein eigenthümlich Ding. Wenn er streng sach- und sachgemäß gehalten wird, kann gewiß sehr Nützliches, immer wird Interessantes dabei herauskommen.

Seine Eröffnung bot folgendes Bild:

Eine verhältnißmäßig geringe Anzahl von Theilnehmern versammelte sich in den trefflich eingerichteten, mit den Bildern von Vereinsmitgliedern geschmückten, schönen Räumen des Künstlerhauses. Die Fremden betrachteten diese, bis die Sitzung eröffnet ward. Herr Bürgermeister de Wael wird, da das provisorische Komité seine Funktionen niederlegt, zum Präsidenten vorgeschlagen. Er lehnt wegen seiner Arbeitsüberlastung ab und schlägt statt seiner Herrn Ed. Pecher vor. Dieser wird mit Akklamation gewählt und — hat seine Rede fertig in der Hand. Er begrüßt gewählt und voll Courtoisie die Versammlung. Danach einige Formalitäten hinsichtlich der Sektionen. Die Ehrenpräsidenten und Vicepräsidenten werden ernannt. Wir Deutsche sind als Deutsche und Oesterreicher durch Steffeck (Berlin), Reber (München), Makart (Wien) und Woltmann (Prag) freundlich bedacht; aber täuschen wir uns nicht: wir haben noch viel zu arbeiten, andern Völkern Beachtung und Anerkennung abzuringen . . . . Jenseits unserer Rheinprovinz gravitirt man natürlicher Weise nach Westen. Es soll kein Vorwurf sein, sondern nur eine Thatsache, daß die allerdings hoch ausgezeichneten Namen der Pariser Abgesandten enthusiastisch mit dem hier üblichen französischen Händeklatschen, ebenso die Londoner, freundlich die Holländer und nur mit magerem Höflichkeitsklappen die deutschen Namen empfangen wurden.

Danach fragte man sich, ob man die Sektionssitzungen sogleich beginnen solle oder nicht. Wer nach den Aeußerlichkeiten des Festes auf den Straßen heißhungrig war nach Geist und Erhebung, der ging auch hier hungrig davon.

Einzelne Sektionen traten gleich zur Berathung zusammen; die unsere erst am nächsten Tage.

Wenige Worte über den artistischen Kongreß, so weit wir daran Theil nahmen. Am bedeutendsten mögen die Ergebnisse der Debatten der I. Sektion über die internationale Gesetzgebung zum Schutz der künstlerischen Rechte ausgefallen sein oder sich für die Zukunft nützlich erweisen. Herr Meissonier hat sich hervorragend daran betheiligt. Die Enddebatte darüber führte tüchtige rednerische Kräfte verschiedenen Stils in's Gefecht.

Die zwei Fragen der II. Sektion Aesthetik und Philosophie lauteten: „Quelle est la signification de Rubens dans l'art et quelle influence a-t-il exercée sur notre école et sur les écoles étrangères?“ Unserem Bedünken nach gehörte die Antwort in die Festrede, statt danach zu fragen und Debatten anzuregen, die doch gewiß nichts Neues zu Tage fördern konnten. Die zweite, aber zuerst und als Steckenpferd gerittene Frage war: „Quelle est l'influence de la démocratie dans l'art.“ Wollte man dieselbe nicht zu einer Rederei über sehr Vieles und noch Etwas ausarten lassen, so hätte von vornherein ein Redner, der streng bei der Stange blieb, das Wort ergreifen müssen. Kunstsinn ist dem Menschen angeboren und bethätigt sich in Tyranneien, Aristokratien, Demokratien u. s. w., bei Heiden und Christen. Die Kunst steckt sich aber unter verschiedenen Lebensanschauungen verschiedene Ziele. Nun galt es zu untersuchen, ob sie in Demokratien die einzelne ideale Persönlichkeit vernachlässigt und dafür Tugenden hervorhebt, welche das Leben der Armen vorzugsweise oder am auffälligsten verklären, in welcher Art sie die Masse zum Helden macht u. s. w.

Dies geschah nicht, und nachdem wir uns erst auf den Wellen des Breiten-Allgemeinen geschaukelt hatten, trieben wir kopfüber in eine Parteidebatte des Kulturkampf-Departements, in welcher Herr Dr. Schaepman citirte:

O poète à genoux on est plus près de Dieu!

Nämlich der erste Redner war Herr Em. van den Bussche, der sogleich die Frage der Programmentwerfer umkehrte und behauptete, man müsse fragen: „Quelle est l'influence de l'art sur la démocratie?“

Uns wurde heiß und kalt, als wir sahen, wie das Spiel anging. Herr van den Bussche — er hat geredet und wir mußten hören und nun können wir ihm auch die Kritik nicht sparen — hält, mehrfach unterbrochen von dem Herrn Präsidenten, der ihn wieder und wieder an die den Rednern bewilligte Zeit mahnt, einen Vortrag über die Gesammtkunstgeschichte, wobei er besonders bei Karl dem Großen verweilt, was Alles aber die Versammelten wohl nicht erst zu hören brauchten. Es kommen andere Redner. Sie schweifen auch von der Sache ab. Diese wird sehr — gedehnt. Da bringt Herr Dr. Schaepmann, katholischer Theologe und holländischer Dichter, Leben in die Brauerei, mit Jan Steen und den Holländern zu sprechen. Der katholische Kampfkaplan tritt in ihm auf, kühn und unverfroren. (Man sieht, die Kämpfer haben Ordre auf allen Punkten brüsk vorzugehen und den Gegnern unbekümmert in die Parade zu fahren.) Nach ihm ist die Frage gleichfalls falsch, denn die Demokratie fördert die Kunst überhaupt nicht. Die Förderer muß man unter den absoluten Herrschern und der Aristokratie suchen. — Mit Entrüstung erhebt sich Herr Max Rooses, und Dr. Schaepman muß scharfe Verwunderung hören, daß aus dem freien Niederland (dem einstigen Hort des Pro-

testantismus) der Mann komme, der solches behauptet. Herr Jan ten Brink fertigt kurz und richtig eine Aeußerung des Dr. Schaepman über die Unterstützung, welche Vondel von den Amsterdamer Patriziern genossen, ab. Natürlich Repliken. So geht die erste Debatte in's Breite, um später von Neuem aufgenommen zu werden. Die Kunstwissenschaft wird hiervon und von Aehnlichem in andern Sektionen, wo man auch zeitweilig das Stroh tüchtig gedroschen hat, nicht große Förderung erhalten.

Doch warum hüllten sich Andere in Schweigen? Um nach dem alten Spruch Philosophen zu bleiben?

Was wir des Weiteren genossen und geduldet, gesehen und nicht gesehen, gehört und nur gelesen haben, und wie wir, ehe die volle Festwoche vorüber, dem Festgetümmel entflohen, sei hier nicht weiter ausführlich beschrieben.

Resumiren wir unser Urtheil, so war das Fest großartig und glänzend, aber sein Fehler war, daß es zu viel, daß es multa und nicht multum in der Hauptsache, in künstlerisch-wissenschaftlicher Beziehung bot. Ueber die Volksfestlichkeiten allgemeiner Art war der Kern nicht vergessen, aber nicht befriedigend genug behandelt.

So war unser Eindruck, als wir durch das barfüßige Nordbrabant wieder heimwärts sausten und mit Wohlgefallen sahen, wie die Bauern beim Pflügen durchgehends ihren Pferden Fliegennetze aufgelegt hatten, wie die Landleute (und weiblichen Eisenbahnwärter, die vielfach den Dienst versehen) gerade wie in unserer Heimat Strümpfe bei Hitze für unnöthig halten, und wie die Häuser der norddeutschen sächsischen Art mehr entsprechen und nicht wie im fränkischen Rheinland und weiter südlich in Belgien jedes Bauerngehöft einen geschlossenen steinernen Komplex bildet, wodurch jene berühmten Meiereivertheidigungen der Schlacht von Waterloo möglich wurden.

Dies und Anderes dachten wir und rüsteten uns, den Fragen des Kirmesquerulanten mit der Antwort zu begegnen: das Aufgebot von Mitteln und gutem Willen seitens der berühmten Scheldestadt war außerordentlich und die Haltung der Antwerpner vom Ersten bis zum Letzten mußte sich die Hochschätzung und freudige Erinnerung aller Gäste und Besucher dieser Festlichkeiten zu Ehren von Flanderns größtem Sohn erringen.

a. e.

Der Salon von 1877.

V.

(Schluß.)

Die Skulptur bietet heuer, ohne den Glanz des Vorjahres zu erreichen, doch eine Anzahl mehr als mittelmäßiger und sogar einige bedeutende Werke; jedenfalls steht sie auf einem höheren Niveau, als die Malerei. Zunächst sei das in kolossalen Dimensionen gearbeitete Gypsmodell des Hochreliefs von Mercié erwähnt, welches auf Staatskosten ausgeführt wird, um über dem großen Gitterthore des Louvre die mißlungene Reiterstatue von Napoleon III. zu ersetzen. Das Hochrelief ist eine Verherrlichung des Genius der schönen Künste, welcher von den Flügeln eines nach links gewendeten, auf den Hinterbeinen aufsteigenden Pegasus getragen wird. Mit der linken Hand deutet der Genius gen Himmel, in der rechten schwingt er eine Fackel; das eine Bein stützt er auf das Kreuz des edlen Flügelrosses, das andere hängt frei herab. Vorne, aber schon im Hintergrunde, schwebt eine von wallenden Gewändern umhüllte Frauengestalt, welche die schönen Künste symbolisirt; sie wendet ihr Haupt dem Genius zu, dem sie den Arm entgegenstreckt. Die ganze Gruppe ist tief empfunden und sehr harmonisch angeordnet. Der Genius weist eine reizend motivirte, ebenso schwungvolle wie originell erfundene Bewegung auf; seine Formen, insbesondere die Beine, sind trefflich modellirt. Die junge Frauenfigur ist wohl die gelungenste; sie ist ebenso edel wie elegant und mit einem Flusse gearbeitet, daß man das Material völlig vergißt. Auch das Flügelroß weist, trotz der etwas gedrungenen Verhältnisse des Vorderkörpers, einen edlen Typus und einen großen Schwung auf. Die Gruppe ist in der That des Ehrenplatzes würdig, welchen sie einzunehmen bestimmt ist, und dieses großartig erfundene, malerisch durchgeführte Kolossalwerk ist nicht minder des Urhebers würdig, welcher trotz seiner Jugend bereits als Haupt der neuen Schule unserer Monumentalskulptur gilt. Daß Mercié auch in kleinen Dimensionen Bedeutendes zu schaffen versteht, beweist seine Marmorstatuette: „Die besiegte Juno", ein zart und elegant modellirtes, in reizvollen Linien geführtes Kunstwerk.

Von Chapu finden wir auch heuer zwei bedeutende Arbeiten. Einem Auftrag für den restaurirten Justizpalast verdanken wir eine schöne Marmorstatue Berryer's. Der berühmte Advokat steht hoch aufgerichtet da, im Plaidiren begriffen; der geistvolle, leidenschaftliche Kopf ist meisterhaft konzipirt, die Bewegung des Redners ebenso schön wie kräftig und erregt. Für das Denkmal der Frau d'Agoult, welche bekanntlich unter dem Schriftstellernamen Daniel Stern eine ebenso große wie gerechtfertigte Berühmtheit erlangte, hat Chapu eine herrliche allegorische Figur „Der Gedanke" angefertigt. Eine weibliche Figur — in der galanten französischen Sprache ist auch der Gedanke weiblichen Geschlechts — sitzt auf den vorspringenden Stufen des Sockels und wendet dem Beschauer das ernst und begeistert zum Himmel aufblickende Antlitz voll zu; in der

einen Hand hält sie eine Schriftrolle, mit der anderen befreit sie die reine, edle Stirne von den überhängenden Falten ihres Gewandes, das sich eng an den reizenden, jugendlichen Körper schmiegt, Schultern und Arme sowie einen Theil der Brust frei lassend. Diese Figur athmet denselben vornehmen künstlerischen Geist, welcher die vielbewunderte Idealgestalt der Jugend auf dem Grabmale Henri Regnault's erfüllt. Chapu hat das große Verdienst, nicht nur ein ganz selbständiger, sondern auch ein spezifisch französischer Künstler zu sein; obschon mit den großen Meistern der Renaissance und auch mit der antiken Formensprache völlig vertraut, hat er doch seinen eigenen Stil und eine besondere, nur ihm eigenthümliche Ausdrucksweise. Die eben besprochene Idealfigur des Gedankens hat dem Künstler nicht bloß die Auszeichnung des Prix d'honneur, sondern auch die zwanzigtausend Francs eingetragen, welche die Akademie alle zwei Jahre als Preis vertheilt.

Neben den besprochenen, ganz modern empfundenen Werken nimmt sich die von dem Direktor der Pariser Kunstakademie, Claude Guillaume, eingesendete Gruppe „Römische Eheschließung" fast kalt aus; allein die ruhige Würde, die strenge und korrekte Zeichnung und die mit Zartheit gepaarte Kraft erinnern an ähnliche Arbeiten der Antike. Die jungen Gatten, in die vielfaltige Tunica gehüllt, sitzen Hand in Hand auf einer Bank; der junge Mann blickt stolz und selbstbewußt auf, während die junge Frau gesenkten Auges und voll reizender Schamhaftigkeit das Gewand gegen ihren Busen preßt. Von demselben Meister rührt auch eine für die Kunstakademie bestimmte Statue des Malers Ingres her, welche leider durch den geschmacklosen architektonischen Rahmen, der ihr nach dem vorliegenden Entwurfe zu Theil werden soll, beeinträchtigt wird. Die Porträtstatue selbst ist höchst geschickt und energisch modellirt; der in Frankreich noch immer hoch angesehene Meister ist in halber Figur dargestellt wie er auf ein Blatt Papier seinen berühmt gewordenen Ausspruch niederschreibt: „Le dessin et la probité de l'Art".

Zu den geschmackvollsten Bildwerken zählt die Figur der Musik von Delaplanche, einem seit 1864, wo er den großen Preis davontrug, wohl gekannten Künstler, der fast jedes Jahr einen bedeutenden Erfolg erzielt. Auch diesmal hat er ein kleines Meisterwerk an Eleganz und Schönheit geliefert, an welchem der moderne Zug angenehm berührt. Seine „Musik" ist eine fast nackte, blos um die Hüften malerisch gewandete Frauenfigur, welche aus schwellender Brust singt und ihren Gesang mit einer ganz modernen Geige begleitet; Auffassung und Technik lassen an Zartheit und Geschmack nichts zu wünschen übrig. Auch die „Meditation" von Tony Noël ist von modernen Geiste erfüllt. Die nackte Frauengestalt lehnt mit dem Rücken gegen einen Felsen und stützt ihr Haupt auf die ineinander geschlungenen Hände; der Ausdruck des Kopfes ist erhaben und von einer tiefen, anmuthsvollen Melancholie erfüllt; die Körperformen, namentlich der Rücken und die Beine sind von geschmeidiger Zartheit und feiner Empfindung. Antiker ist die „Kassandra" von Aimé Millet gedacht; die Seherin, welche mit dem einen Arm den Altar der Pallas Athene umfaßt und sich mit dem anderen auf die Basis der Statue der Schutzgöttin stützt, ist von strenger, energischer Haltung.

Einen großen Erfolg, freilich nur beim großen Publikum, hat ein junger Neapolitaner, Vincenzo Gemito, davongetragen. Wir widerstreben sicherlich dem Naturalismus nicht, im Gegentheil; allein alle Mißbildungen eines armseligen, schlecht entwickelten Körpers, alle Häßlichkeit einer von Wind und Wetter zerfressenen Oberhaut, das ganze ekelhafte Gestrüpp eines ungepflegten, üppigen Haarwuchses und den blöden Ausdruck eines bodenlos verlotterten Kopfes für ein bares Kunstwerk hinzunehmen, dazu können wir uns denn doch nicht bequemen. Dieser scheußliche „Neapolitanische Fischerknabe", welcher auf den Knieen kauert, das herausgezogene Netz vor den Bauch hält und den glücklich gefischten Gründling an seine Brust drückt, flößt uns vielmehr einen ganz gehörigen Ekel ein, trotz der unleugbaren Geschicklichkeit, mit der er dargestellt ist. Das große Talent des jungen Künstlers zeigt sich übrigens auch an einem würdigeren Stoffe: der tüchtig behandelten Büste Verdi's; demnach hoffen wir, daß derselbe sich nicht durch den Beifall eines gewissen, nicht sehr urtheilsfähigen Theiles des Publikums hinreißen lassen werde, auf dem verhängnißvollen Wege der Extravaganz zu beharren, den er einmal mit Erfolg beschritten. Ein anderer Debutant, Henri Peinte, hat für seinen „Sarpedon" den diesjährigen Prix du Salon erhalten. Der junge Sohn Jupiter's spannt in einer anmuthigen Stellung seinen Bogen; der Kopf ist, trotz der etwas zu weibischen Frisur, schön und wohl angesetzt; der Körper überaus elegant und dabei kräftig. Ueberhaupt ist die ganze Figur in großem Stil gehalten und von einer durchaus persönlichen Empfindung getragen; Zeichnung und Modellirung sind so vornehm und temperamentvoll, daß man für die Zukunft des jungen Preisträgers zu den schönsten Hoffnungen berechtigt ist. Besonderes Lob verdient auch der „Achilles" von Jules Lafrance, obschon derselbe wegen des ihm anhaftenden konventionellen Zuges nicht viel mehr bedeutet, als einen akademischen Akt. Die Figur ist sitzend, an den Sessel gelehnt, dargestellt; der rechte Arm hängt frei herab, der linke hält eine Lyra; die Beine sind mit bemerkenswerther Kraft und Eleganz modellirt. Auch der mittlere Theil des Körpers besticht durch die Feinheit der Konception und Ausführung.

Die Porträtbüsten sind diesmal im Salon kaum zu zählen; aber selbst die guten Werke hervorragender Künstler geben zu keinerlei Bemerkungen Anlaß und werden überdies förmlich ersäuft in dem Schwalle mittelmäßiger und absolut schlechter Arbeiten, welchen die Jury mit einer kaum zu billigenden Liberalität Aufnahme gestattete. Im Allgemeinen wird das Bedürfniß lebhaft empfunden, die auf Kosten der Qualität von Jahr zu Jahr immer mehr zunehmende Anzahl der Nummern des Salons durch eine sorgfältigere und strengere Kritik bei der Aufnahme auf ein beschränkteres Maß zurückzuführen; Kunst, Künstler und Liebhaber werden sicherlich ihre Rechnung dabei finden, wenn eine Reform des Salons in dem Sinne einer Schaustellung erlesener Leistungen durchgeführt und das eingerissene Prinzip des bloßen Kunstmarktes aufgegeben werden würde.

Paris, im Juli 1877. Charles Guerrard.

Die Kunstindustrie-Ausstellung zu Amsterdam.

III.

Unter den wenigen Ausstellern, welche sich an die altnationale Kunst vorzugsweise angeschlossen haben, ist der Antiquar Teunissen aus Amsterdam zu erwähnen, der ein hübsches Kabinet theils aus Bruchstücken alter Sachen, theils mittelst neuer Hinzuthaten zusammengestellt hat. Die Ausstellung altnationaler Kunstgegenstände bot sehr viel Schönes, doch blieb sie hinter den Erwartungen zurück. Wollte man ein richtiges Bild der altniederländischen Kunstindustrie geben, so müßte man die bedeutenden Museen in Utrecht, Amsterdam und dem Haag vereinigen, die vielen Einzelgegenstände aus den kleineren städtischen Sammlungen sowie aus dem Privatbesitz zusammenbringen, und da dürfte vor Allem die sehr bedeutende Kunstkammer des Barons von Bogaert auf Schloß Heeswijk bei Herzogenbusch nicht fehlen; würde zur Ergänzung alles, was nur von größeren Objekten in Holland noch existirt, in Gypsabgüssen beigefügt, die Holzschnitzereien, Bronze- und Schmiedeeisenarbeiten, die Grabdenkmäler, Kamine &c., so müßte man staunen über die Menge des noch Vorhandenen. Die Sammlung des Barons von Bogaert dürfte allein schon an Reichhaltigkeit unsere Ausstellung altnationaler Kunst übertreffen; allerdings enthält sie vieles Zusammengekaufte, was nicht in den Niederlanden entstanden ist, dagegen manche Gruppen von Arbeiten in seltener Vollständigkeit. Bei unserer Ausstellung nehmen wieder die schönen Mobilien eine besondere Rangstufe ein, doch ist kaum eine kunstindustrielle Gruppe nicht wenigstens durch einige gute Beispiele vertreten. Spezifisch eigenthümlich ist der friesische Holzschnitzstil, welchem wir in holländischen Sammlungen oft begegnen und der, trotz mittelalterlicher Reminiscenzen und solcher an die Renaissance ein durchaus originales Gepräge trägt; es sind meistens einfache geometrische Flächenmuster, in der Weise vertieft geschnitten, daß der Kontour nicht auf einem glatten Grund erhaben steht, sondern daß sich dazwischen pyramidale Vertiefungen bilden. Mitunter sehen solche Arbeiten aus der Mitte des 18. Jahrhunderts so fremdartig aus, als ob sie aus vorchristlichen Zeiten oder orientalischen Ländern stammten.

Die Ausstellung giebt wie alle Kunstindustrieausstellungen keine genügende Vorstellung von den Fähigkeiten der Einsender und von dem wirklichen Standpunkte des Kunstgewerbes. Solche Leute, wie beispielsweise van Kempen & Söhne, sind offenbar nicht blos die vorzüglichen Techniker, als welche sie für ihre Silberarbeiten die vollste Anerkennung verdienen, sondern sie vermögen auch ohne Zweifel künstlerisch werthvolle Werke zu schaffen; auf einer Weltausstellung, bei welcher sie nicht blos der Liebhaberei ihrer Landsleute zu huldigen brauchten, würden sie sich wohl auch ihre Ehrenpreise als Künstler zu erwerben wissen, ebenso wie die berühmte königl. Teppichfabrik in Deventer, welche im Punkte des Geschmacks keineswegs ihrem Ruf entsprechend vertreten ist. Mancher sehr achtbare Kunsthandwerker hat aus irgend welchen Gründen gar nicht oder doch nicht seine besten Arbeiten ausgestellt, andere sehr hervorragende Leistungen, wie diejenigen des kartographischen Instituts im Haag ebenso wie die Photographie, streifen nur an das Gebiet des Kunsthandwerkes; hier wollen wir eine Reihe von Kopien nach kunstgewerblichen Gegenständen von der Firma Wegner & Mottu in Amsterdam nennen. Absichtlich haben wir in unserem skizzenhaften Bericht nur dessen gedacht, was die Holländer selbst ausgestellt haben, ausnahmsweise erwähnen wir aber unter den graphischen Künsten eine Sammlung von dänischen Ornamentproben, zusammengestellt von Prof. Klein in Kopenhagen, welche hoffentlich im Buchhandel erscheinen wird.

Es will uns bedünken, als hätte die Lokalkommission zu wenig in den letzten Jahren sich um auswärtige Ausstellungen gekümmert; leider haben auch, wie es scheint, nicht einmal die Rijksadviseurs von der Münchener Ausstellung im letzten Jahre Notiz genommen. So kam man hier über manche Uebelstände nicht hinweg, welche andernorts längst überwunden sind. Gerade wir Deutsche und Oesterreicher, die wir in jeder Beziehung stets mit viel ungünstigeren Verhältnissen zu kämpfen haben, als das Ausland, die wir namentlich durch staatliche Zersplitterung über gewisse schlechte Gewohnheiten nicht hinausgekommen sind, welche uns außerhalb des Vaterlandes sehr übel gedeutet werden, haben uns wenigstens tüchtig angestrengt und sind trotz geringerer materieller Mittel, als sie anderen Völkern zur

Verfügung stehen, leistungsfähig geworden; von uns können die Holländer ebenso viel lernen, wie wir von ihnen, und sie sollen es thun. Holland ist wie wir darauf angewiesen, den Schwerpunkt in Handel und Industrie auf die eigenen Landeserzeugnisse zu verlegen, mit eigenem Kapital zu wirthschaften und vor Allem die geistigen und künstlerischen Gaben zu pflegen; wie man das macht, können die Holländer bei uns sehen, und wenn sie lernen wollen, dann dürfen sie unsere schwer genug errungenen Erfolge nicht ignoriren.

In meinem holländischen Wörterbuch fand ich zu meiner Ueberraschung den Begriff „deutsch“ übersetzt mit „ehrlich, aufrichtig, lumpig“, und als ich nach dem Begriff „Holländer“ suchte, da stand „Butter- und Käsbauer“. Das sind sehr charakteristische Aeußerungen des Volksgeistes, in welchen sich die ganze protzige Gesinnung der Plutokratie ausspricht, und die Herrschaft des Reichthums ist in Holland der Krebsschaden in allen Verhältnissen, wie anderswo die Armuth. Diese Begriffe „deutsch“ und „holländisch“ stammen freilich aus einer Zeit, in welcher der Holländer vorherrschend Bauer, nicht aber Kaufmann war und der Westfale als Schnitter hinüber kam, um dem Holländer die Wiesen zu mähen; indessen ein gutes Stück von der protzenhaften Selbstüberschätzung gehört doch noch zu den Ingredienzien des sonst sehr achtbaren holländischen Lokalpatriotismus und äußert sich am meisten und schroffsten uns Deutschen gegenüber, von denen man nichts lernen zu können glaubt, weil man sie für Hungerleider hält. Das ist zwar nicht die vorherrschende Meinung der Gebildeten, aber die sehr verbreitete Gesinnung der Emporkömmlinge, welche jeden Menschen nur danach beurtheilen, was er ausgiebt, nicht nach dem, was er leistet; selbst dem Gebildeteren hängt mitunter etwas von dieser Protzerei an, wie aus manchen persönlichen Angriffen im Leben wie in der Presse zu ersehen ist, die der Deutsche dort erleiden muß.

Weil der Holländer selten aus seinem Lande herausgeht, jedenfalls nicht um zu lernen, sondern höchstens um Geschäfte zu machen, oder auch, wenn er nichts taugt, so bleibt er in allen Dingen hinter anderen Völkern zurück, welche regsamer sind als er; deßhalb auch erblickt der ohnehin sehr brodneidische Kleinstaatler in jedem Fremden, der sein Land bewohnt, einen hergelaufenen Thunichtgut, der ihm das Brod vor der Nase wegnimmt. Daß der Deutsche, selbst wenn er's gottlob nicht nöthig hat, auch nach Holland geht, um zu lernen, ist dem Kleingeistigen so unverständlich, daß er ihn der Spionage verdächtigt; nicht wenige beglaubigende Zeitungsartikel ließen sich hiefür beibringen.

Das Alles sind ungesunde Verhältnisse, die man dort allmählich überwinden muß, und so dürfen wir im Ganzen die Amsterdamer Kunstindustrie-Ausstellung als eine der vielen Bemühungen zu Gunsten einer frischeren Kulturentwickelung in Holland lobend anerkennen, wenn sie auch im Einzelnen ihre Schwächen hat. Wir wollen nicht auf diejenigen hochmüthig herabsehen, die sich aus dem gleichen Sumpf herauszuarbeiten suchen, in welchem wir vor noch nicht allzulanger Zeit selbst gesteckt haben, wir wollen nicht im Voraus durch unliebenswürdiges Absprechen das Volk von uns stoßen, dessen Schwächen wir viel mehr zu studiren und an die große Glocke zu hängen pflegen, als seine vielen Vorzüge, anstatt die natürlichen Bande geistiger und künstlerischer Verwandtschaft enger zu knüpfen und eine edle Freundschaft zu pflegen. Möge die in fünf Jahren zu erwartende Eröffnung des neuen Reichsmuseums in Amsterdam uns das kunstsinnige Holland in seiner ganzen Größe zeigen und einen kräftigen Fortschritt bemerken lassen! U. O.

Vermischte Nachrichten.

Der Dom zu Limburg. Unser siebenthürmiger, auf schroffem Felsenplateau am Ufer der Lahn zu Ehren des heiligen Georg erbauter Dom — schreibt man der Augsb. Allg. Zeitg. — hat in den bedeutendsten Werken über christliche Baukunst allseitig Lob und Bewunderung gefunden als eines der vollendetsten Bauwerke mittelalterlicher Kunst. Als Erbauer wird ein Graf Heinrich (aus dem noch blühenden Hause der Grafen von Isenburg) genannt; des Baumeisters Name ist nicht aufgezeichnet. Der Bau mag nicht vor Beginn des dreizehnten Jahrhunderts seinen Anfang genommen haben, und dieser seinesgleichen in den weiten deutschen Landen suchende Prachtbau wurde 1235 vom Erzbischof Theodorich von Trier eingeweiht. Da die Wiederherstellungen stets die Architektur verschonten, hat der Bau seine ursprüngliche Schönheit vor jeder fremdartigen Vermischung bewahrt. Dagegen hat die in den vierziger Jahren unseres Jahrhunderts vorgenommene Restauration, bei der das ganze Innere weiß übertüncht wurde, dem Dom das Gepräge trostloser Nüchternheit aufgedrückt. Erst unseren Tagen blieb es vorbehalten, dieses Leichentuch wieder zu beseitigen und das alte frische Leben hervorzuzaubern. Die vom Bischof Dr. Peter Josef Blum in Aussicht genommene gründliche Erneuerung wurde nach der Annexion Nassaus an Preußen 1869 lebendig aufgegriffen. Baumeister Hubert Stier aus Berlin fertigte die Restaurationsentwürfe in großem Maßstabe. Die Ausführung begann unter Leitung des erfahrenen Dom- und Diöcesanbaumeisters Augener hier. Zuvörderst wurde die häßliche hölzene Galerie, welche die beiden Hauptthürme in Brückenform unter den Dachgiebeln verband, beseitigt; dann wurde die feuergefährliche Thürmerwohnung aus dem südwestlichen Thurm entfernt. Dasselbe geschah mit dem ehemaligen Remter, ebenso wurde der aus dem vorigen Jahrhundert stammende häßliche Anbau der alten Sakristei abgelegt. Die Restauration erstreckte sich aber auch auf das Innere der dreischiffigen Kirche mit ihrer schlanken, reich gegliederten romanischen Pfeileranlage, welche organisch mit dem darauf ruhenden Spitzbogengewölbe verbunden ist. Die Restauration im Innern bezweckte: Raum zu gewinnen, eine entsprechend stilgemäße Dekoration der Gewölbe und Wände mit Einschluß der Fenster herzustellen und die stilwidrigen Geräthe durch stilgemäße zu ersetzen. Es würde zu weit führen, die zahlreichen inneren Restaurationsarbeiten (wie: Uebertragung der hohen Chorschranken in die Apsis, die Verlegung des Hochaltars unter den arcus triumphalis, die Versetzung des alten, wegen einer eigenthümlichen Skulptur hochinteressanten Taufsteins 2c.) hier weiter auszuführen. Freunde christlicher Baukunst und speciell des sogenannten Uebergangsstils, welcher bei unserem Dom das Hochstrebende und Lichte des gothischen Stils mit der Sicherheit und Solidität des romanischen Stils

organisch in so hervorragender Weise verbindet, finden eingehende Belehrung in der eben bei Heinr. A. Herz in Limburg a. d. Lahn erschienenen Festschrift „Der Dom von Limburg", aus der Feder des Pfarrers und Abgeordneten J. Ibach, einer auf diesem Kunstgebiet anerkannten Autorität. Nicht unerwähnt lassen dürfen wir aber die hoch interessante dekorative Ausmalung des Doms. Bei einer gründlichen Untersuchung der Wände und Decken fand sich nämlich nach Loslösung der Kalkkruste, mehr oder minder gut erhalten, ein reicher Bildercyklus aus der Zeit der Erbauung des Doms. Diese alten Wandgemälde und sonstigen, nur im Dienste der Architektur stehenden dekorativen Formen, Produkte des Geistes, der auch die architektonischen Formen geschaffen, sind von den Malern Wittkop u. Sohn wieder hergestellt und durchweg in den ehemaligen Farben und Umrissen wiedergegeben, so daß der Dom jetzt, in seiner vollen Jugendschöne wiedererstanden, in dem Schmucke prangt, den er vor 600 Jahren getragen. Nirgends wohl in Deutschland dürfte ein so in Bildwerk und Ornamenten zusammenhängendes Ganzes aus dem dreizehnten Jahrhundert noch vorzufinden sein, wie es sich eben in unserem majestätischen Limburger Dom darstellt. Demnächst auch mit entsprechenden farbigen Fenstern geschmückt, wird dann sein Inneres von jenem magischen Licht erfüllt werden, das von den Fenstern in tausendfacher Brechung auf die reiche Farbendekoration niederströmt und Alles verklärt.

Zeitschriften.

Kunst und Gewerbe. No. 39. 40.
Eröffnung der Ausstellung von Arbeiten der vervielfältigenden Künste in Nürnberg; Ausstellung des Stuttgarter Kunstgewerbevereins; die badische Kunst- und Gewerbe-Ausstellung in Karlsruhe; Ausstellung für kirchliche Kunst in Würzburg.

The Academy. No. 281.
The Frieze of the Parthenon, von A. S. Murray. — The exhibition of pictures at the royal institution of Manchester, von P. H. Rathbone.

Gewerbehalle. Lief. 10.
Gemodelte Bodenplatten in gebranntem Thon, aus dem 13.—16. Jahrh.; antike römische Marmorvase, in Etrurien ausgegraben; Waschkästchen aus Ueberlingen, von 1597. — Moderne Entwürfe: Hängeuhr in Cartonpierre; emaillirte Schmuckschale und Thürgriffe; Detailmotive für einfache Deckenmalerei; Sopha und Fauteuil; Ofenschirm aus lackirtem Blech.

Auktions-Kataloge.

C. G. Börner in Leipzig. Am 8. Oktober Versteigerung der ersten Abtheilung einer holländischen Kupferstichsammlung (Buchstabe A—M), enthaltend niederländische Kupferstiche u. Radirungen und Künstlerportraits. (2117 Nummern.)

Rud. Lepke in Berlin. Am 11. Oktober Versteigerung einer Sammlung von Werken, Manuscripten und Autographen. (1148 Nummern.)

Inserate.

Hierzu Inhaltsverzeichniß des 12. Jahrgangs und eine Beilage von Paul Neff in Stuttgart.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

V. Jahrgang.
№ 2 u. 3.

15. März.
1877.

MITTHEILUNGEN DER



GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST.

BEILAGE ZUR „ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST.“

Beiträge

u. Zuschriften sind an die Kanzlei der „Gesellschaft für vervielf. Kunst“, Wien IX., Beethovengasse 6 zu richten.

Inserate

à 40 Pfennige für die 3 Mal gespaltene Petitzeile werden von der Expedition der „Zeitschrift für bild. Kunst“ (E. A. Seemann) in Leipzig angenommen.

Die „Mittheilungen“ erscheinen je nach Bedarf in zwanglosen Fristen und werden den Mitgliedern der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“ sowie den Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis geliefert.

Ordentliche Publikationen.

Galeriewerk. Moderne Meifter. Lieferung II.

„Maria Stuart wird das Todesurtheil verkündigt!“

Oelgemälde von *Carl von Piloty*. Geftochen von *Doris Raab*.*)

Piloty hat einen fo aufserordentlichen Einflufs auf die Entwicklung der Münchener Malerei ausgeübt, eine fo grofse Schule gegründet, dafs feine Kraft, felbft blos nach diefer Wirkung bemeffen, als eine fehr bedeutende anerkannt werden mufs. Gilt er doch mit Recht als derjenige, welcher dem modernen Realismus in der Stadt der Romantik zum vollftändigen Siege verhalf. Sehen wir nun, wie er zu diefer Rolle gekommen.

Die Familie Piloty ftammt aus Italien, und der Grofsvater war mit der Hofhaltung Carl Theodor's aus der Pfalz nach München gekommen, wo fich fein Sohn in der Langer'fchen Schule zu einem fehr gefchickten Zeichner ausgebildet hatte. Bald nach Erfindung der Lithographie vereinigte er fich erft mit Strixner, fpäter mit Löhle zur Publikation der Gemälde beider Pinakotheken, und gab befonders die Rubens und Van Dyck mit bewunderungswürdigem Talente wieder.

*) Ueber diese Stecherin vgl. Nr. 1, Jahrgang II unferer Mittheilungen.

Der ihm am 1. October 1826 geborene, ältefte Sohn Carl beftimmte fich bei bald hervortretender Neigung zur Kunft gleich Anfangs zum Maler, und befuchte fchon vom zwölften Jahre an die Akademie, wo er nach einigen Jahren eifrigften Studiums zu Schnorr in die Componirklaffe kam. Die ftärkfte Einwirkung erfuhr er aber in diefer Zeit vom Vater felber, lernte durch ihn jene niederländifchen Meifter zuerft genauer kennen, bei denen er die Vorliebe für die realiftifch coloriftifche Form der Kunft einfog. Sein erfter grofser künftlerifcher Eindruck war dann das berühmte Bild der Abdankung Carl's V. von Gallait, das, zu Anfang der vierziger Jahre in München ausgeftellt, offenbar beftimmend auf den fechzehnjährigen Jüngling gewirkt hat. Indefs hatte er kaum durch unermefslichen Fleifs fich zu einem fehr gewandten Zeichner ausgebildet, fo ftarb 1843 der Vater und liefs die Familie in mifslichen Verhältniffen zurück, fodafs der junge Künftler genöthigt ward, fofort den Pinfel mit dem Stift zu vertaufchen und fechs Jahre lang dem grofsen Atelier des Vaters vorzuftehen, in welchem die Nachbildungen der Galeriebilder gefertigt wurden. Indefs lernte er hier wenigftens die alten Meifter gründlich kennen und zugleich lehrend auf Andere einwirken. Zu eigenem Schaffen blieb ihm freilich nur der frühe Morgen und die fpäte Nacht, die er aber auch fo eifrig benützte, dafs er fehr felten Gelage der jungen Künftler, nie einen Ball oder fonftige Luftbarkeiten befuchte. Diefer frühentwickelte Ernft ift ein Grundzug bei ihm geblieben.

Bald nach des Vaters Tode kam Julius Schorn wieder nach München, fand Eingang in die Familie und führte, nachdem er Profeffor an der Akademie geworden, die fchöne Tochter heim.

Erft Schüler von Cornelius, hatte er fich dann nach Paris gewendet, bei Gros und Ingres weiter gebildet und fich eine fehr refpektable Technik erworben. — So gab er in München mit den erften Anftofs zu einer mehr auf's Malerifche gerichteten, die Mittel der Darftellung gründlicher ftudirenden Richtung. Er wirkte ganz befonders auf feinen Schwager ein, der alsbald fein Schüler wurde und während der feinem frühen Tode vorausgehenden langen Krankheit felbft fein letztes Werk, »die Sündfluth«, weiter führte.

Sein früheftes eigenes Bild, nachdem er bisher nur nach alten Meiftern, befonders Rubens copirt und viele Compofitionen, fo einen barmherzigen Samariter, einen Cola di Rienzi u. A. gezeichnet, find badende Mädchen, die eigentlich aus einer Sonnenlichtwirkung, die er an einem hübfchen Modell in feinem Atelier bemerkt, entftanden. Es offenbart die Einwirkung Riedel's in Rom, deffen Beleuchtungsexperimente damals in Deutfchland Furore machten und von denen wir mehrere in der Pinakothek befitzen. Das Werk feines jugendlichen Nachahmers zeigt fchon einen fehr feinen malerifchen Sinn und bemerkenswerthe Eigenthümlichkeit. Bald nach dem Tode feines Schwagers 1849 ging der Künftler nach Leipzig, wo er einige Zeit Portraits malte und die Gelegenheit, die Dresdener Galerie kennen zu lernen benutzte.

Vorher fchon hatte, angeregt durch eine Begebenheit in feiner eigenen Familie, die »fterbende Wöchnerin« die Reihe jener Bilder aus dem focialen Leben der Gegenwart eröffnet, von denen die 1851 entftandene »Amme« das berühmtefte geworden ift und den Künftler bereits in jener eigenthümlichen Richtung fertig zeigte, die von nun an feinen grofsen Ruhm begründen follte. — 1852 befuchte er dann Antwerpen und Paris zum erften Mal, ohne indefs in ein Atelier einzutreten, vielmehr begnügte er fich, einige Studien im Louvre und Mufée Cluny zu malen. Auch nach Venedig war er fchon 1847 zu Fufse gewandert, wie er es fpäter faft alljährlich befuchte, und dort unter Anderem nach Paolo Veronefe eine grofse Skizze von deffen Sanct Sebaftian, der zum Tode fchreitet, malte. Doch waren feit Dresden und Paris die Spanier feine Ideale, befonders Velazquez. Diefem verdankt er auch jenes gedämpfte, fchwärzliche Colorit, das in der Amme dann fo grofse Wirkung machte. Diefe junge, fchöne Mutter, welche verzweifelnd fich vor ihrem aus Mangel an Nahrung verkümmernden Kleinen niedergeworfen, während das von ihr genährte vornehme Kind von Gefundheit ftrotzt, zeigt eine erfchütternde Wahrheit und Macht des Ausdrucks. Ihre Charakteriftik, wie die der Kinder und der hartherzigen Ziehfrau hinten, find gleich vollendet, wahr und edel in der Formengebung zugleich, fo dafs man wohl begreift, wie das Bild ein Ereignifs werden, dem jungen Meifter fofort einen grofsen Ruf verfchaffen konnte. Auch hat Piloty dies in feiner Art klaffifche Werk, feine Kraft der Charakteriftik und Lauterkeit der Empfindung unftreitig nie mehr übertroffen.

Sein aufserordentliches malerifches Talent zeigte der junge Meifter in dem 1854 nun folgenden grofsen hiftorifchen Bilde, der »Stiftung der Liga«. Niemand, der die vollendete Beherrfchung der künftlerifchen Mittel in demfelben fieht, würde wohl glauben, dafs es das erfte Werk fei, welches der Maler in lebensgrofsen Figuren ausgeführt. Ift die Wahrheit des Tons, wie vieler einzelner Figuren auch fehr grofs, fo tritt doch in der Compofition der fchwörenden Fürften ein Element des Theatralifchen hervor, welches dem Meifter von jetzt an oft Gegner erweckte. Es hängt das unftreitig mit dem eigenen, nervös aufgeregten und leidenfchaftlichen Naturell deffelben, wie der zum Pathetifchen neigenden Schnorr'fchen Schule zufammen. Denn die Compofition hält allerdings den von Cornelius und Schnorr eingeführten, von Kaulbach weitergebildeten conventionellen Stil noch feft, bleibt alfo weit entfernt von der heiter menfchlichen Würde wie dem derben Humor, mit dem ein Paolo Veronefe oder Rubens ihre Staatsaktionen auszuftatten pflegten. Piloty's mit faft dämonifcher Glut auf gefteigerten Ausdruck hindrängendes Naturell fündigt nicht durch vornehm diplomatifche Kälte, fondern eher durch Uebertreibung.

Der Künftler ward jetzt zum Profeffor an der Akademie ernannt und fammelte rafch eine grofse Schule um fich. Einigen gemalten Cartons für Bilder an die Façade des Maximilianeums mit wenig dankbaren Vorwürfen, die er fpäter von feinen Schülern ausführen liefs, folgte nun bald jener Seni vor Wallenftein's Leiche, der von allen feinen gröfseren Werken den ungetheilteften Beifall erhielt, und in Beziehung auf die vollendete Meifterfchaft der Technik auch verdient. Kann man doch fagen, dafs erft mit diefem Bilde das Helldunkel unter den künftlerifchen Mitteln der Münchener Schule einen Platz einnahm. Die unheimliche Stimmung des im Morgengrauen dämmernden Gemachs, in welchem der treue Freund vor der mächtigen Geftalt des neben dem Bette hingefunkenen Friedländer's fteht, hat etwas gewaltig

Zwingendes, das Helldunkel ist mit einer Sicherheit behandelt, wie sie Piloty selber später kaum je mehr erreichte.

Dem Seni liefs er eine Reihe kleinerer Bilder gleicher Art folgen, wie einen todten Wallenstein, der von den Buttler'schen Soldaten eben hinausgeschleppt wird, während ein zurückgebliebener das blutbefleckte Eisen an dem seidenen Bettvorhang abputzt: ein Zug der, ebenso wie die breit über den mit Werken der Literatur und Kunst bedeckten Nachttisch hingeworfene Hellebarde, oder die entfliehende Glücksgöttin auf dem Leuchter im ersten Bild zur Erhöhung der Stimmung allerdings mächtig beiträgt. Diese ist vortrefflich auch in dem nach Eger krank in der Sänfte gebrachten, eben an einem Kirchhof vorbeiziehenden Wallenstein, der bei trübem Wetter finster in ein offenes Grab blickt, an dessen Rand ihn der Todtengräber ehrfurchtsvoll grüfst. Dann in der Aebtissin von Herrenchiemsee, die an der Spitze ihrer Nonnen im dreifsigjährigen Kriege einigen Plünderern erfolgreich entgegentritt. Endlich im Tilly, welcher vor dem Beginn der Schlacht am weifsen Berge der Predigt eines Dominikaners zuhört. Um diese Zeit, 1858, besuchte der Meister zum ersten Male Rom, aber schon in Florenz ging ihm, angeregt durch die Umgebung, die Idee des Nero auf, zu dem er den Entwurf dann gleich machte und die Studien in Rom malte. Nach zweijähriger Arbeit ward er als das bedeutendste Werk dieser ersten Periode fertig. Wir sehen ihn, wie er mit seinen Zechgenossen rosenbekränzt durch die verbrannte Stadt zieht und dabei gleichgiltig die Leichen ermordeter Christen mit den Blicken streift. Nero selber, eine ganz vortreffliche Figur voll innerer und äufserer Wahrheit, übertrifft alle die vielen Nachfolger, welche ihm durch Kaulbach, Rahl, Keller, Smieradzki etc. gegeben wurden, sehr weit an Glaubwürdigkeit, ebenso sind die geschlachteten Christen rührende, wie unter dem Pöbel, der sich vor dem Kaiser beugt, frappant wahre Gestalten. Die malerische Erscheinung des Ganzen ist sehr glücklich erfunden und die düstere Morgenstimmung nach dem Brande, der nur noch in der Ferne loht, vortrefflich, so dafs das Bild mit seiner viel gröfseren, einen mächtigen Fortschritt zeigenden geistigen Bedeutung fast überall einen durchschlagenden Erfolg hatte. Die Einwendungen hefteten sich nur einerseits an die zu starke Hervorhebung des Details, so der verbrannten Trümmer, über welche der Kaiser wegschreitet, andererseits daran, dafs sein Gefolge weder ihm noch den übrigen Personen an Wahrheit gleichkommt, sondern aus ziemlich gleichgiltigen Figuren besteht.

Als ganz neu fällt aber vor Allem die pessimistisch düstere Weltanschauung auf, die das charakteristische Moment fast aller bis jetzt erwähnten Bilder ausmacht. Denn wenn es ihr meistens gelingt, uns zu rühren, ja zu erschüttern, so unterscheidet sie sich dagegen gründlich von der gleichzeitigen französischen dadurch, dafs, wenn auch in ihrer Schilderung des Weltlaufs fast immer das Schlechte triumphirt, sie doch das Schöne und Edle vorhanden und selbst im Untergang noch Sieger sein läfst, ihm unsere tiefste Theilnahme zuwendet, während bei den modernen Franzosen nie etwas Versöhnendes, Erhebendes, Tröstendes, fast kein Licht in den Darstellungen menschlicher Verblendung, Nichtswürdigkeit und egoistischer Leidenschaft sich zeigt. Dem entgegen ist das sittliche Gefühl Piloty's nie ein unrichtiges, so dafs er uns etwa noch mit dem Hohn empörte, mit dem z. B. Kaulbach seine ähnliche Weltanschauung oft vergiftet. — Aber es liegt doch eine unendliche Trostlosigkeit in dieser Art, wie er den Weltlauf betrachtet, die Nachtseiten der Geschichte sieht, oder in seiner Schilderung der Tugend gelegentlich auch leer wird, wie dies bei den Bildern seiner zweiten, von jetzt anhebenden Periode bisweilen geschieht, wo er seine Technik sehr wesentlich verändert, farbiger, glänzender, aber weniger stimmungsvoll wird, und wo das theatralische Element in seiner Produktion zunimmt. — Dahin wären, nächst den Kreuzfahrern in Jerusalem, Columbus zu rechnen, der im Morgengrauen die neue Welt erblickt, und Galilei im Gefängnifs, sämmtlich weniger glückliche Bilder. Ihnen voraus und zur Seite gingen aber viele oft höchst treffliche Illustrationen zu verschiedenen Werken, dann eine Anzahl grofser Portraits, wie Graf Palffy und Baron Schack, die ebenfalls von grofser Meisterschaft zeugen. Angeregt durch Shakespeare folgte dann im Jahre 1867 die Ermordung Cäsar's. Der guten Composition schadet hier wie bei den Kreuzfahrern das zu kleine Format und die zu naturalistische Malerei, so dafs das Bild hinter der zwingenden Macht der früheren zurückbleibt, da das Stoffliche den Beschauer zu sehr in Anspruch nimmt, er den Vorgang fast darüber vergifst. Dies gilt zum Theil auch von unserem 1869 fertig gewordenen, im Besitz des Herrn Carl von Gonzenbach-Escher (Schlofs Buonar, Schweiz) befindlichen Bilde der »Maria Stuart, welcher das Todesurtheil verkündigt wird«, einem ohne weiteren Commentar leicht verständlichen Bilde, dessen malerischer Reiz besonders grofs ist, wie der des kurz zuvor erschienenen Winterkönigs, der inmitten eines Hoffestes die Nachricht vom Verlust der Schlacht am weifsen Berge erhält.

Weit bedeutender und in jeder Beziehung eine gewaltige Leiftung ift die beim Triumph des Germanicus aufgeführte Thusnelda, ein coloffales Gemälde, das nach mehr als vierjähriger Arbeit endlich 1873 fertig ward und auf der Weltausftellung zu Wien in der Konkurrenz mit den Meifterwerken aller Nationen doch einen eklatanten Erfolg davontrug, trotz einzelner berechtigter Einwendungen, die man gegen daffelbe erhob. Nicht nur ift das in der Bewältigung des reichen Stoffes bewiefene malerifche Talent ein aufserordentliches, fondern auch die voll ftolzer Hoheit mit dem kleinen Thumelicus an Tiberius und dem eigenen Vater vorbeifchreitende Thusnelda wie ihre Frauen find Alles in Allem doch eine der fchönften Infpirationen der modernen Kunft, fanden in der ganzen Ausftellung kaum ihres Gleichen. — Weniger befriedigten die gefangenen Deutfchen und das neugierige römifche Publikum, obwohl auch hier fehr viel Gelungenes enthalten. Nur der lauernde Imperator auf dem Throne ift zu fehr Theaterkönig. Was man aber auch tadeln möge, fo bleibt das Ganze doch eine Schöpfung von imponirender Gröfse und echtem Adel, wohl geeignet, einer Zeit, die foeben die germanifche Kraft zu fo glänzenden Erfolgen geführt hatte, als Ausdruck zu dienen, und um fo bezeichnender für diefelbe, als es längft vorher concipirt ward.

Dies war auch mit dem grofsen Bilde der klugen und thörichten Jungfrauen der Fall, das der Meifter nach der Thusnelda endlich in lebensgrofsen Figuren anfing, nachdem er den Stoff fchon in früher Jugend mit fich herumgetragen, wie die meiften gröfseren, die er je behandelt, foweit fie nicht Aufträge waren, oder ihm, wie feine erften Genrebilder, aus perfönlichen Erlebniffen herauswuchfen. Sonft wurden fie ihm faft alle durch Schiller und Shakefpeare, feine Lieblingsdichter, oder von Gefchichtsfchreibern, die ihn, wie Tacitus, ganz befonders ergriffen, früh fchon geboten. Es ftimmt das ganz mit dem überein, was man auch von Cornelius, Schwind, Kaulbach, Genelli, Feuerbach u. A. weifs.

So hatte ihn immer das Loos der unglücklichen Anna Boleyn angezogen und ihn fchon vor der Thusnelda zu einem fie mit Heinrich VIII. auf dem Feft bei Cardinal Wolfey darftellenden Genrebild veranlafst, welches die muntere, lebensfrifche Hofdame, wie fie Shakefpeare fchildert, fehr glücklich wiedergiebt. Jetzt fing er, wohl auch angeregt durch die im Münchener Kupferftichkabinet inzwifchen aufgefundene Portraitzeichnung Heinrich's von Holbein, welche den tückifchen und graufamen Charakter diefes Fürften fo unübertrefflich wiedergiebt, an, ihn zu malen, wie Anna, ihr Schickfal in feinen Blicken lefend, vor ihm niederftürzt und ihn um Gnade bittet. Bei dem ebenfalls in lebensgrofsen Figuren ausgeführten Bilde ift Heinrich felber vortrefflich gelungen, ein Meifterftück hiftorifcher Individualifirung, weniger befriedigt Anna, deren Charakterbild unter der haftigen Bewegung zu fehr leidet.

Seither befchäftigte den nach Kaulbach's Tode 1874 zum Direktor der Akademie ernannten und in den Adelftand erhobenen, leider aber in der letzten Zeit fehr viel leidenden Künftler faft ausfchliefslich ein grofses, für den Münchener Rathhausfaal beftimmtes allegorifches Bild, welches, nach Art von Delaroche's Hemicycle, in der Mitte, umgeben von fie charakterifirenden allegorifchen Figuren, als der Ifar, der Fruchtbarkeit, Kunft und Induftrie, die Munichia zeigt, welche Alle, die fich jemals um die Stadt verdient oder ihr fonft Ehre gemacht, um fich verfammelt, um ihnen Kränze zu reichen. Dürfte diefer Gegenftand den Vorwürfen gegen alle Allegorien diefer Art fchwer entgehen, fo wird dafür in den Gruppen der hiftorifchen wie allegorifchen Figuren nach allgemeinem Urtheil ein überaus grofser malerifcher Reiz entfaltet.

Diefem, wie einer unmittelbareren und wahreren Wiedergabe des Lebens überhaupt in der Schule Platz verfchafft, eine unendlich gröfsere Herrfchaft über die Mittel der Darftellung errungen, und fo die Münchener Kunft, die mit Kaulbach und Schwind eigentlich am Ende war, einen gewaltigen Schritt weiter geführt, ihr eine neue reiche Zukunft wieder erobert zu haben, das ift denn auch das unbeftreitbare Verdienft Piloty's.

Wie fehr man auch jene hochbedeutenden Künftler verehren möge, fo kann doch Niemand leugnen, dafs fowohl ihre romantifche Richtung, als vollends ihre, der Cornelianifchen Schule angehörige Technik zum Ausdruck unferer durchaus realiftifchen Zeit in keiner Weife mehr pafsten, dafs die Münchener Kunft mit ihnen aufhören oder neue Wege fuchen mufste, wefshalb denn auch keiner von Beiden eine neue Schule zu ftiften vermochte. Dagegen ift die Piloty's nächft der des Cornelius und Delaroche die gröfste des Jahrhunderts geworden, aus der eine fo lange Reihe glänzender Namen hervorging, dafs man faft in Zweifel geräth, ob man Piloty nicht als Lehrer noch eine gröfsere Wirkfamkeit zufchreiben mufs, denn als producirendem Künftler. Hat der letztere unbeftreitbar eine Anzahl Werke hervorgebracht voll hohen künftlerifchen Reizes und einer Vollendung, die neben denen feiner unmittelbaren Vorgänger einen ungeheuren technifchen Fortfchritt darftellen,

und schon dadurch auf bleibende Bedeutung Anspruch haben, so wirkte seine Persönlichkeit auch mit magischer Kraft auf die Schüler, die ihm von allen Enden der Welt zuströmten. Dass sie mit solcher Pietät und Treue ihm anhingen, selbst wenn sie sich längst von ihm getrennt und eigene Wege eingeschlagen hatten, das spricht für die Innigkeit des Verhältnisses zwischen beiden Theilen und gereicht den Makart, Lenbach, Gabriel Max, Defregger, Kurzbauer, Liezenmayer, Adamo, Ferd. Barth, Seitz und wie sie Alle heissen ebenso zur Ehre wie ihm. Es giebt fast keine Richtung der Malerei, die nicht unter ihnen angebaut worden wäre: Historien- und Portrait-, Schlachten- wie Thier- und Landschaftsmalerei, Marine wie Stillleben sind alle vertreten, weil er jedem die Natur als erste und einzige Lehrmeisterin aufstellte und dabei der individuellen Auffassung derselben bei jedem die freieste Bahn zu lassen wusste. Hat er doch selber kaum weniger von seinen Schülern gelernt, als diese von ihm.

Denn wenn er sofort mit einem fertigen technischen System hervortrat, zu welchem in den bisherigen Leistungen der Schule aber auch gar keine Anhaltspunkte gegeben waren, das ganz ihm gehört und nur entfernt an französische oder belgische Meister erinnert, so hat er dasselbe doch nach der Hand vorzüglich durch die Einwirkung Makart's wesentlich modificirt. In Einem aber ist er sich durchaus treu geblieben, jener starken Subjectivität, jenem sittlichen Pathos, von dem man in den Leistungen der belgisch-französischen Schule, mit denen man die seinen oft verglichen, nur wenig Spuren findet; wie denn in seiner gewaltigen Willenskraft sicherlich das Geheimniss seiner Erfolge wie seines mächtigen Einflusses auf Andere vorzugsweise zu suchen ist. Darum muss er auch nicht nur ein glänzendes Talent, sondern vor Allem ein bedeutender Charakter genannt werden, was sich selten vereint und doch erst den grossen Künstler ausmacht.

Fr. Pecht.

Galeriewerk. Aeltere Meister. Lieferung VI.

Bernardo Bellotto genannt Canaletto.

Geboren zu Venedig um 1720, gestorben zu Warschau am 17. October 1780.

Hof eines Schlosses in Oesterreich.

Eigenthum des Kaiserlichen Hofes. Radirt von *L. H. Fischer.*

Die Besucher der Belvedere-Galerie während der letzten Jahre haben in einem Raume des Erdgeschosses ein Bild von Bernardo Bellotto bewundern können, das nach einer sorgfältigen Restauration jetzt im alten Glanze erscheint und hier eine vorläufige Aufstellung bis zu weiterer Verwendung gefunden hat. Es gehört zu einem Cyklus von elf grösseren Gemälden, welche Schlösser und Landsitze des österreichischen Kaiserhauses darstellen. Bernardo Bellotto, der sich unter der Leitung seines Oheims Antonio Canale zunächst ganz in dessen Richtung ausgebildet, malte anfangs, wie dieser, die Bauwerke und die Canäle von Venedig mit ihrem bunten, bewegten Treiben, in der zarten Stimmung feuchter Seeluft. Dann aber erweiterte sich sein Stoffgebiet, er machte Reisen durch Italien und Deutschland und war namentlich im Dienste des kaiserlichen Hofes in Wien, sowie im Dienste des sächsich-polnisches Hofes lange Zeit beschäftigt. Wenn er auch seinen Vorgänger und Meister nicht ganz in der silbernen, durchsichtigen Zartheit des Tones erreicht, so hat er doch wieder seine besonderen künstlerischen Vorzüge, einen energischen Vortrag, der vielleicht in den Schatten etwas schwer ist, aber breit und kräftig die Massen angiebt, die Wirkung des Sonnenlichtes meisterhaft festhält und in der Wiedergabe der Gebäude die vollendete Beherrschung der Perspective mit trefflicher Charakteristik des Stofflichen vereinigt. Während Antonio Canale die Staffage anderen Händen, namentlich dem geistvollen Tiepolo, zu überlassen pflegte, malt Bellotto sie mit eigener Hand und mit grosser Virtuosität, ja es sind Bilder von ihm übrig, in denen das Figürliche überwiegt, wie die Darstellung der polnischen Königswahl in der Sammlung des Grafen Raczynski zu Berlin. Von seinem Aufenthalt in Sachsen legt die Folge von grossen Ansichten in der Dresdner Galerie Zeugniss ab; mehrere treffliche Ansichten aus Wien besitzt das Belvedere.

Welches Schloss auf unserm Bilde dargestellt ist, wird durch Kenner der Localitäten festgestellt werden können, es scheint jedenfalls eine Gegend an der Donau zu sein. Der stattliche Barockbau, das Brunnenbecken mit der Neptunsgruppe, die breiten Rampen mit den steinernen Löwen, welche auf dem Geländer ruhen, sind mit äusserster Wahrheit wiedergegeben, ebenso charakteristisch aber ist die Staffage behandelt, die keck und sicher hingesetzt ist, auch koloristisch die Gesammtwirkung steigernd; die Damen in den riesenhaften Reifröcken mit ihren Cavalieren, die harrenden Lakaien, die vierspännige Kutsche. Kräftige Schlagschatten im Vordergrunde und in der Ecke des Schlosshofes, warmer Sonnenschein und eine lachende Ferne. — Die Radirung von Fischer, mit kaiserlicher Unterstützung begonnen, trifft die Stimmung des Ganzen, die breite Anlage der Massen, die im Einzelnen geistreich spielende Behandlung vorzüglich.

A. W.

Weit bedeutender und in jeder Beziehung eine gewaltige Leiftung ift die beim Triumph des Germanicus aufgeführte Thusnelda, ein coloffales Gemälde, das nach mehr als vierjähriger Arbeit endlich 1873 fertig ward und auf der Weltausftellung zu Wien in der Konkurrenz mit den Meifterwerken aller Nationen doch einen eklatanten Erfolg davontrug, trotz einzelner berechtigter Einwendungen, die man gegen daffelbe erhob. Nicht nur ift das in der Bewältigung des reichen Stoffes bewiefene malerifche Talent ein aufserordentliches, fondern auch die voll ftolzer Hoheit mit dem kleinen Thumelicus an Tiberius und dem eigenen Vater vorbeifchreitende Thusnelda wie ihre Frauen find Alles in Allem doch eine der fchönften Infpirationen der modernen Kunft, fanden in der ganzen Ausftellung kaum ihres Gleichen. — Weniger befriedigten die gefangenen Deutfchen und das neugierige römifche Publikum, obwohl auch hier fehr viel Gelungenes enthalten. Nur der lauernde Imperator auf dem Throne ift zu fehr Theaterkönig. Was man aber auch tadeln möge, fo bleibt das Ganze doch eine Schöpfung von imponirender Gröfse und echtem Adel, wohl geeignet, einer Zeit, die foeben die germanifche Kraft zu fo glänzenden Erfolgen geführt hatte, als Ausdruck zu dienen, und um fo bezeichnender für diefelbe, als es längft vorher concipirt ward.

Dies war auch mit dem grofsen Bilde der klugen und thörichten Jungfrauen der Fall, das der Meifter nach der Thusnelda endlich in lebensgrofsen Figuren anfing, nachdem er den Stoff fchon in früher Jugend mit fich herumgetragen, wie die meiften gröfseren, die er je behandelt, foweit fie nicht Aufträge waren, oder ihm, wie feine erften Genrebilder, aus perfönlichen Erlebniffen herauswuchfen. Sonft wurden fie ihm faft alle durch Schiller und Shakefpeare, feine Lieblingsdichter, oder von Gefchichtsfchreibern, die ihn, wie Tacitus, ganz befonders ergriffen, früh fchon geboten. Es ftimmt das ganz mit dem überein, was man auch von Cornelius, Schwind, Kaulbach, Genelli, Feuerbach u. A. weifs.

So hatte ihn immer das Loos der unglücklichen Anna Boleyn angezogen und ihn fchon vor der Thusnelda zu einem fie mit Heinrich VIII. auf dem Feft bei Cardinal Wolfey darftellenden Genrebild veranlafst, welches die muntere, lebensfrifche Hofdame, wie fie Shakefpeare fchildert, fehr glücklich wiedergiebt. Jetzt fing er, wohl auch angeregt durch die im Münchener Kupferftichkabinet inzwifchen aufgefundene Portraitzeichnung Heinrich's von Holbein, welche den tückifchen und graufamen Charakter diefes Fürften fo unübertrefflich wiedergiebt, an, ihn zu malen, wie Anna, ihr Schickfal in feinen Blicken lefend, vor ihm niederftürzt und ihn um Gnade bittet. Bei dem ebenfalls in lebensgrofsen Figuren ausgeführten Bilde ift Heinrich felber vortrefflich gelungen, ein Meifterftück hiftorifcher Individualifirung, weniger befriedigt Anna, deren Charakterbild unter der haftigen Bewegung zu fehr leidet.

Seither befchäftigte den nach Kaulbach's Tode 1874 zum Direktor der Akademie ernannten und in den Adelftand erhobenen, leider aber in der letzten Zeit fehr viel leidenden Künftler faft ausfchliefslich ein grofses, für den Münchener Rathhausfaal beftimmtes allegorifches Bild, welches, nach Art von Delaroche's Hemicycle, in der Mitte, umgeben von fie charakterifirenden allegorifchen Figuren, als der Ifar, der Fruchtbarkeit, Kunft und Induftrie, die Munichia zeigt, welche Alle, die fich jemals um die Stadt verdient oder ihr fonft Ehre gemacht, um fich verfammelt, um ihnen Kränze zu reichen. Dürfte diefer Gegenftand den Vorwürfen gegen alle Allegorien diefer Art fchwer entgehen, fo wird dafür in den Gruppen der hiftorifchen wie allegorifchen Figuren nach allgemeinem Urtheil ein überaus grofser malerifcher Reiz entfaltet.

Diefem, wie einer unmittelbareren und wahreren Wiedergabe des Lebens überhaupt in der Schule Platz verfchafft, eine unendlich gröfsere Herrfchaft über die Mittel der Darftellung errungen, und fo die Münchener Kunft, die mit Kaulbach und Schwind eigentlich am Ende war, einen gewaltigen Schritt weiter geführt, ihr eine neue reiche Zukunft wieder erobert zu haben, das ift denn auch das unbeftreitbare Verdienft Piloty's.

Wie fehr man auch jene hochbedeutenden Künftler verehren möge, fo kann doch Niemand leugnen, dafs fowohl ihre romantifche Richtung, als vollends ihre, der Cornelianifchen Schule angehörige Technik zum Ausdruck unferer durchaus realiftifchen Zeit in keiner Weife mehr pafsten, dafs die Münchener Kunft mit ihnen aufhören oder neue Wege fuchen mufste, wefshalb denn auch keiner von Beiden eine neue Schule zu ftiften vermochte. Dagegen ift die Piloty's nächft der des Cornelius und Delaroche die gröfste des Jahrhunderts geworden, aus der eine fo lange Reihe glänzender Namen hervorging, dafs man faft in Zweifel geräth, ob man Piloty nicht als Lehrer noch eine gröfsere Wirkfamkeit zufchreiben mufs, denn als producirendem Künftler. Hat der letztere unbeftreitbar eine Anzahl Werke hervorgebracht voll hohen künftlerifchen Reizes und einer Vollendung, die neben denen feiner unmittelbaren Vorgänger einen ungeheuren technifchen Fortfchritt darftellen,

und ſchon dadurch auf bleibende Bedeutung Anſpruch haben, ſo wirkte ſeine Perſönlichkeit auch mit magiſcher Kraft auf die Schüler, die ihm von allen Enden der Welt zuſtrömten. Daſs ſie mit ſolcher Pietät und Treue ihm anhingen, ſelbſt wenn ſie ſich längſt von ihm getrennt und eigene Wege eingeſchlagen hatten, das ſpricht für die Innigkeit des Verhältniſſes zwiſchen beiden Theilen und gereicht den Makart, Lenbach, Gabriel Max, Defregger, Kurzbauer, Liezenmayer, Adamo, Ferd. Barth, Seitz und wie ſie Alle heiſsen ebenſo zur Ehre wie ihm. Es giebt faſt keine Richtung der Malerei, die nicht unter ihnen angebaut worden wäre: Hiſtorien- und Portrait-, Schlachten- wie Thier- und Landſchaftsmalerei, Marine wie Stillleben ſind alle vertreten, weil er jedem die Natur als erſte und einzige Lehrmeiſterin aufſtellte und dabei der individuellen Auffaſſung derſelben bei jedem die freieſte Bahn zu laſſen wuſste. Hat er doch ſelber kaum weniger von ſeinen Schülern gelernt, als dieſe von ihm.

Denn wenn er ſofort mit einem fertigen techniſchen Syſtem hervortrat, zu welchem in den bisherigen Leiſtungen der Schule aber auch gar keine Anhaltspunkte gegeben waren, das ganz ihm gehört und nur entfernt an franzöſiſche oder belgiſche Meiſter erinnert, ſo hat er daſſelbe doch nach der Hand vorzüglich durch die Einwirkung Makart's weſentlich modificirt. In Einem aber iſt er ſich durchaus treu geblieben, jener ſtarken Subjectivität, jenem ſittlichen Pathos, von dem man in den Leiſtungen der belgiſch-franzöſiſchen Schule, mit denen man die ſeinen oft verglichen, nur wenig Spuren findet; wie denn in ſeiner gewaltigen Willenskraft ſicherlich das Geheimniſs ſeiner Erfolge wie ſeines mächtigen Einfluſſes auf Andere vorzugsweiſe zu ſuchen iſt. Darum muſs er auch nicht nur ein glänzendes Talent, ſondern vor Allem ein bedeutender Charakter genannt werden, was ſich ſelten vereint und doch erſt den groſsen Künſtler ausmacht.

Fr. Pecht.

Galeriewerk. Aeltere Meiſter. Lieferung VI.

Bernardo Bellotto genannt Canaletto.

Geboren zu Venedig um 1720, geſtorben zu Warſchau am 17. October 1780.

Hof eines Schlosses in Oesterreich.

Eigenthum des Kaiſerlichen Hofes. Radirt von *L. H. Fischer.*

Die Beſucher der Belvedere-Galerie während der letzten Jahre haben in einem Raume des Erdgeſchoſſes ein Bild von Bernardo Bellotto bewundern können, das nach einer ſorgfältigen Reſtauration jetzt im alten Glanze erſcheint und hier eine vorläufige Aufſtellung bis zu weiterer Verwendung gefunden hat. Es gehört zu einem Cyklus von elf gröſseren Gemälden, welche Schlöſſer und Landſitze des öſterreichiſchen Kaiſerhauſes darſtellen. Bernardo Bellotto, der ſich unter der Leitung ſeines Oheims Antonio Canale zunächſt ganz in deſſen Richtung ausgebildet, malte anfangs, wie dieſer, die Bauwerke und die Canäle von Venedig mit ihrem bunten, bewegten Treiben, in der zarten Stimmung feuchter Seeluft. Dann aber erweiterte ſich ſein Stoffgebiet, er machte Reiſen durch Italien und Deutſchland und war namentlich im Dienſte des kaiſerlichen Hofes in Wien, ſowie im Dienſte des ſächſich-polniſches Hofes lange Zeit beſchäftigt. Wenn er auch ſeinen Vorgänger und Meiſter nicht ganz in der ſilbernen, durchſichtigen Zartheit des Tones erreicht, ſo hat er doch wieder ſeine beſonderen künſtleriſchen Vorzüge, einen energiſchen Vortrag, der vielleicht in den Schatten etwas ſchwer iſt, aber breit und kräftig die Maſſen angiebt, die Wirkung des Sonnenlichtes meiſterhaft feſthält und in der Wiedergabe der Gebäude die vollendete Beherrſchung der Perſpective mit trefflicher Charakteriſtik des Stofflichen vereinigt. Während Antonio Canale die Staffage anderen Händen, namentlich dem geiſtvollen Tiepolo, zu überlaſſen pflegte, malt Bellotto ſie mit eigener Hand und mit groſser Virtuoſität, ja es ſind Bilder von ihm übrig, in denen das Figürliche überwiegt, wie die Darſtellung der polniſchen Königswahl in der Sammlung des Grafen Raczynski zu Berlin. Von ſeinem Aufenthalt in Sachſen legt die Folge von groſsen Anſichten in der Dresdner Galerie Zeugniſs ab; mehrere treffliche Anſichten aus Wien beſitzt das Belvedere.

Welches Schloſs auf unſerm Bilde dargeſtellt iſt, wird durch Kenner der Localitäten feſtgeſtellt werden können, es ſcheint jedenfalls eine Gegend an der Donau zu ſein. Der ſtattliche Barockbau, das Brunnenbecken mit der Neptunsgruppe, die breiten Rampen mit den ſteinernen Löwen, welche auf dem Geländer ruhen, ſind mit äuſserſter Wahrheit wiedergegeben, ebenſo charakteriſtiſch aber iſt die Staffage behandelt, die keck und ſicher hingeſetzt iſt, auch koloriſtiſch die Geſammtwirkung ſteigernd; die Damen in den rieſenhaften Reifröcken mit ihren Cavalieren, die harrenden Lakaien, die vierſpännige Kutſche. Kräftige Schlagſchatten im Vordergrunde und in der Ecke des Schloſshofes, warmer Sonnenſchein und eine lachende Ferne. — Die Radirung von Fiſcher, mit kaiſerlicher Unterſtützung begonnen, trifft die Stimmung des Ganzen, die breite Anlage der Maſſen, die im Einzelnen geiſtreich ſpielende Behandlung vorzüglich.

A. W.

Philip Wouwerman.

(geb. zu Harlem 1619, gest. daselbst 1668).

Halt auf der Jagd.

Nach dem Originalgemälde im herzogl. Schlosse zu Wörlitz bei Dessau radirt von *W. Krauskopf.*

An den Vorzügen des Meisters, welche W. Bode bei Gelegenheit der Besprechung des Bildes »la fontaine des chasseurs«*) prägnant hervorgehoben hat, hat unser Bild vollen Antheil, und gehört zu den durchgeführtesten und stimmungsvollsten des vielschaffenden Künstlers. Auch hier erhält ein einfacher Vorgang aus dem Leben seiner Zeit, der in seiner Verständlichkeit keiner weiteren Schilderung bedarf, einen novellistischen Zug durch die Zugabe des phantastischen Delphins, auf dem ein kleiner Amor reitet und den Wasserstrahl durch sein Muschelhorn emporbläst. Unwillkürlich fragt man sich, wie diese Fontaine hieher in die Einöde gekommen ist, und die Phantasie ergänzt sich einen zerstörten Zaubergarten, in welchem dieser Brunnen einst an seinem Platze war.

Ganz ausserordentlich ist es W. Krauskopf**) gelungen das Duftige und doch so Bestimmte und Ausgeführte in der Malweise Wouverman's wiederzugeben, und es wäre nur zu wünschen, dass Krauskopf nach diesem schönen Erfolg sich entschliessen möchte, öfter nach der Radirnadel zu greifen.

W. G.

Ausserordentliches Albumheft II.

„Non piangere!“

Oelgemälde von *Léon Bonnat.* Radirt von *P. Rajon.*

Ein graciöses, liebenswürdiges Bildchen, das der Deutung nicht bedarf und sie kaum gestattet. Wer vermag zu ergründen, welcher Schmerz sie zu Thränen rührt, diese kleine, zierliche, feingliedrige Trasteverinerin mit dem kindlichen, apfelrunden Gesichtchen, aus welchem die stolze Nase, die schön geschwungenen Brauen, die herrlich geformten Augen und der feine Mund als Vorboten der nahenden, echt italienischen Schönheit uns grüssen und hinzudeuten scheinen auf den echt italienischen Beruf der Schönheit: Modell zu stehen? Am Ende ist sie gar schon mitten in diesem Berufe und vergiesst bittere Zähren, weil sie heute an der »spanischen Treppe«, dem Hauptquartier der Modelle in Rom, unbegehrt den ganzen langen Tag geharrt hat und nun den weiten Heimweg bis jenseits des Tiber, wo »die letzten Häuser stehen« antreten muss, ohne die paar Bajocchi mitzubringen, mit denen die Mahlzeit bestritten werden sollte. Zum Glück ist der Tröster nicht fern. Ihr »College«, das prächtige Büblein mit dem lichten Lockenkopf und dem treuherzigen Gesicht, hat, nach seiner guten Laune zu schliessen, sicherlich bessere Geschäfte gemacht; er wird seinen Trost nicht auf die zärtliche Umschlingung unserer tragischen Heldin und die herzliche Bitte, nicht zu weinen, beschränken, sondern seinen kleinen Schatz mit ihr theilen, und dies wird das kräftigste Argument sein für die wohlgemeinte Aufforderung: »Non piangere!«

Wollte man nach der sorgfältigen, liebevollen Durchführung dieses anmuthig erfundenen Genrebildchens, welches eine Zierde der Wiener Weltausstellung war, etwa schliessen, dass dessen Urheber vornehmlich auf dem Felde derartiger Darstellungen seine Erfolge zu finden bestrebt sei, so würde man gewaltig irren; unser Künstler kann sich vielmehr einer seltenen Vielseitigkeit rühmen. Léon Bonnat, geboren zu Bayonne in Südfrankreich am 20. Juni 1833, hatte das Glück, im Alter von vierzehn Jahren mit seiner Familie nach Madrid zu kommen und sieben Jahre daselbst zu bleiben. Die herrlichen Kunstschätze der spanischen Hauptstadt werden ihn wohl zuerst angeregt haben, sich mit Stift und Pinsel zu versuchen; denn ohne Unterweisung begann er zu zeichnen und zu malen und brachte es dahin, dass seine Vaterstadt ihm eine Unterstützung gewährte, mit welcher er 1854 nach Paris gehen und sich ernsten Kunststudien hingeben konnte. Léon Cogniet, ein tüchtiger Meister, nahm ihn in sein Atelier auf und gewann in ihm den nachmals am selbständigsten, aber auch am berühmtesten gewordenen Schüler. Schon im Jahre 1857 erhielt dieser den »prix de Rome«, aber nur den zweiten, welcher nur ein römischer Preis in partibus ist, da man mit ihm nicht in die Villa Medici, in die schöne römische Residenz der preisgekrönten Kunstjünger Frankreich's, gelangt, sondern hübsch bleiben muss, wo man ist. Abermals bewies die Stadt Bayonne ihren Kunstsinn und ihr ungemindertes Vertrauen zu der künstlerischen Zukunft ihres Sohnes; sie schickte Anfangs 1858 Bonnat mit einer angemessenen Pension auf drei Jahre nach der ewigen Stadt. In Italien nahm ihn, neben gründlichem Studium der klassischen Meister, hauptsächlich das moderne Leben gefangen; sein Skizzenbuch bereicherte sich mit pittoresken Figuren und Genrebildchen aller Art, die er später trefflich zu verwerthen verstand. Schon im Jahre 1861 beschickte er den Salon mit einem italienischen Genrebilde, welches ihm eine Medaille eintrug und seinen künstlerischen Ruf begründete; seine reizende

*) S. Mittheilungen 3. Jahrg. Nr. 3. (Schluss des Textes zu Lieferung 6 in der nächsten Nummer).

**) S. Mittheilungen 5. Jahrg. No. 1.

»Pasqua Maria« machte ihn und dieses Genre in Paris geradezu populär. Seither malte er eine grosse Anzahl solcher italienischer Genrebildchen, von denen das »Scherzo« (im Besitze des Wiener Bankiers Baron Springer) und unser »Non piangere!« durch die Wiener Weltausstellung wohl am bekanntesten geworden sind.

Seine Bilder fanden in der eleganten Pariser Gesellschaft grossen Anklang und brachten ihn mit derselben in Berührung. Einige hervorragende Damen wollten von Bonnat porträtirt werden, und die Bildnisse, welche er anfertigte, erzielten einen ausserordentlichen Erfolg. Ohne es zu beabsichtigen, sah sich unser Künstler plötzlich in die Reihe der am meisten beliebten Porträtisten versetzt, und sein Ruf als solcher steht noch immer fest, obschon seither mehrere andere Porträtmaler in die Mode gekommen sind. Seine Bildnisse zeichnen sich durch geistreiche Auffassung, psychologische Vertiefung und durch sorgfältige, bei aller Eleganz solide und kräftige Malweise aus; einzelne derselben, wie die des ehemaligen Präsidenten Thiers, des Malers Robert Fleury, der berühmten Schauspielerin Madame Pasca und mehrerer Damen der haute finance gehören zu den besten Leistungen der gegenwärtigen französischen Porträtmalerei.

Dennoch liegt die Bedeutung Bonnat's nicht im Porträt und nicht im Genre, sondern sie wird hauptsächlich durch seine Leistungen auf dem Felde der Historienmalerei begründet. Während seiner Lehrjahre zu Rom hatte er eine Vorliebe für historische, insbesondere biblische Stoffe gefasst, und sein Bild »Adam und Eva vor dem Leichname Abels«, das jener Zeit entstammt, bekundet die grosse Begabung des Künstlers für dieses heutzutage grösstentheils ohne inneren Beruf cultivirte Gebiet. Bald darauf stellte er im Salon eine für die Cathedrale seiner Vaterstadt bestimmte »Himmelfahrt Mariä« aus, die allgemeine Anerkennung fand und ihm eine Auszeichnung eintrug. Auch sein »St. Vincent de Paul« und das im Salon von 1876 ausgestellte Bild »Jacob, mit dem Engel ringend«, befestigten Bonnat's Ruf als Historienmaler. Zu seinen hervorragendsten Leistungen gehören aber unstreitig die im Auftrage der Staatsverwaltung für den grossen Schwurgerichtssaal des Pariser Justizpalastes gefertigten Gemälde. Das bedeutendste unter denselben ist der »Christus am Kreuze«, welcher die Apsis hinter dem Richtertische ausfüllt, so dass der Angeklagte das Bildniss des Gekreuzigten vor sich hat, nicht minder die Zeugen, welche Angesichts desselben aussagen. Dieses Bild ist bei seiner Ausstellung im Jahre 1873 wegen des in der Auffassung und Ausführung stark hervortretenden Realismus von der Partei der Akademiker heftig angefochten worden, fand aber andererseits nicht minder lebhafte Anerkennung. Zur Rechten und Linken Christi sind zwei allegorische Figuren: die Gerechtigkeit und die Stärke grau in grau ausgeführt, von denen namentlich die letztere durch grossartige Auffassung fesselt und den besten allegorischen Darstellungen der Gegenwart angereiht werden kann. Das Gleiche gilt von dem Hauptbild der Decke, einer geistvollen Allegorie auf die Gerechtigkeit. Diese sitzt, mit der Rechten auf das blanke Schwert gestützt, zu Gericht; die linke Hand ruht schützend, aber auch abweisend, auf der vor ihr knieenden, mitleidig fürbittenden Unschuld, einer anmuthsvollen, tief empfundenen, weiblichen Figur, während zu Füssen des Richterstuhles das Verbrechen, eine wildkräftige, gefesselte Mannesgestalt, ebenfalls knieend, das schuldbeladene Haupt dem Urtheilsspruche beugt.

Bonnat ist zur künstlerischen Vollendung durch eigene Kraft, auf selbstgewählten Pfaden, und nicht auf dem ausgetretenen Geleise der Akademie gelangt; kein Wunder daher, dass er in seiner Heimat, wo die officielle und conventionelle Kunst noch immer in grosser Geltung steht, gar harten Widerspruch und gar herbe Kritik hat erfahren müssen. Hauptsächlich wird ihm der kühne Realismus vorgeworfen, dem er unbefangen huldigt und welchem er seine Vorzüge ebenso verdankt, wie seine Fehler auf denselben zurückgeführt werden müssen. Gewohnt, den Dingen der Aussenwelt scharf in's Auge zu blicken und sie treu wiederzugeben, hat sich Bonnat eine imponirende Sicherheit, Schärfe und Klarheit der Zeichnung, insbesondere eine bis in das kleinste anatomische Detail vollendete Darstellung des menschlichen Körpers angeeignet; manchmal aber betont er rücksichtslos die Wahrheit auf Kosten des Idealgehaltes seiner Schöpfung und überschreitet die Grenze klassischer Schönheit, wie ohne Zweifel auch bei dem gekreuzigten Christus im Pariser Schwurgerichtssaale, dem die Gegner des Künstlers den Beinamen »Christ aux muscles« gegeben haben. Ueberhaupt macht sich bei Bonnat ein Drang nach kraftvoller Gestaltung bemerkbar, die manchmal an's Gewaltsame streift, und auch in seinem Colorit liebt er starke Contraste und energische Farbengebung nach Art Ribera's und der spanischen Coloristen, mit denen er in früher Jugend vertraut geworden ist. Seine Gestalten sind immer äusserst kräftig modellirt und heben sich scharf, fast reliefartig vom Hintergrunde ab; durch die geschickte Anwendung intensiver Farben auf dunklem Grunde erzielt er

oft überraschende coloriſtiſche Effecte. Bonnat iſt ein vollendeter Kenner und Beherrſcher der Farbe, die er auf wiederholten Kunſtreiſen an den alten Meiſtern aller Schulen mit Vorliebe ſtudirt hat. Es dürfte überhaupt unter den franzöſiſchen Künſtlern nur wenige geben, welchen so umfaſſende und tiefe Kenntniſſe auf dem Gebiete der geſammten Geſchichte und Technik der Malerei zu Gebote ſtehen; unbeſtritten gilt er als einer der feinſten Kunſtkenner der franzöſiſchen Hauptſtadt. In Spanien hat er nicht nur lange gewohnt, ſondern er hat als gereifter Künſtler wiederholt längere Kunſtreiſen dahin gemacht; ebenſo nach Belgien, Holland und England. In Italien iſt er auch nach ſeinen Lehrjahren noch oft herumgewandert; es vergeht faſt kein Jahr, in welchem er nicht für kürzere oder längere Zeit die Alpen überschreitet. Im Jahre 1868 machte er eine Reiſe nach Paläſtina und lernte den Orient kennen; einige hübſche Genrebilder verdanken dieſem Ausfluge ihre Entſtehung, darunter der im Salon von 1876 ausgeſtellte »Negerbarbier in Suez«. Schlieſslich wollen wir nicht unerwähnt laſſen, daſs Bonnat alle jene Zeichen ſtaatlicher Anerkennung erhalten hat, deren die bedeutenden franzöſiſchen Künſtler ſich gewöhnlich in so reichem Maaſse zu erfreuen haben; im Salon 1861 erhielt er die Medaille zweiter Claſſe, 1863 die ehrenvolle Erwähnung, bei der Weltausſtellung 1867 nebſt der Medaille das Kreuz der Ehrenlegion, 1869 die Ehrenmedaille, 1874 das Officierskreuz der Ehrenlegion. Im Jahre 1876 wurde Bonnat für die Mitgliedſchaft an der Akademie candidirt, unterlag aber mit einigen Stimmen einem Gegencandidaten, der ihm in künſtleriſcher Beziehung keinesfalls vorgezogen werden kann; ohne Zweifel wird ihm dieſe höchſte künſtleriſche Ehre bei der nächſten Wahl zu Theil, und da Bonnat noch in der beſten Schaffensperiode ſteht, ſo haben wir von ihm noch zahlreiche und bedeutende Leiſtungen zu erhoffen.

* * *

Paul Rajon, dem wir die hübſche Radirung unſeres Bildes verdanken, iſt erſt auf einem Umwege dazu gelangt, ſich jener künſtleriſchen Thätigkeit zuzuwenden, welche ſeiner Begabung beſonders zuſagt. Zu Dijon im Jahre 1843 geboren, kam er im Jünglingsalter nach Paris und widmete ſich an der Ecole des beaux-arts im Atelier von Pils der Malerei. Eine Zeit lang beſchäftigte er ſich mit Glasmalerei und lieferte Zeichnungen für den Holzſchnitt. Léon Gaucherel, der treffliche Meiſter der Radirnadel, welcher in ſeiner Eigenſchaft als Chefredakteur des ſchönen Kunſtblattes »L'Art« alle brauchbaren jungen Kräfte für ſein Blatt heranzuziehen ſich bemühte, veranlaſste Rajon, ſich im Radiren zu verſuchen, und gab ihm die Anleitung hiezu. Die erſte ſelbſtändige Arbeit verfertigte Rajon im Jahre 1867 nach dem bekannten Bild Gérôme's: »Rembrandt arbeitet in ſeinem Atelier an einer Radirung«; dieſer Stoff ward ein glückliches Omen für den jungen Künſtler, welcher fortan ſich ausſchlieſslich dieſem Kunſtzweige zuwendete und bald unter den modernen franzöſiſchen Aquafortiſten zu einer angeſehenen Stellung gelangte. Seine Arbeiten, die ſich durch korrekte und treue Zeichnung, durch scharfe Erfaſſung und geiſtreiche Wiedergabe des zu reproducirenden Bildes und durch feinfühlige coloriſtiſche Behandlung auszeichnen, ſind ſehr geſucht; in beſonders hohem Anſehen ſteht er in England, wo er regelmäſsig einen groſsen Theil des Jahres zubringt, um den dortigen zahlreichen Aufträgen zu entſprechen. Im engliſchen Sammelwerk »Portfolio«, dann in den franzöſiſchen Zeitſchriften »L'art« und »Gazette des beaux-arts« ſind zahlreiche ſchöne Blätter Rajon's zu finden; für unſere Geſellſchaft hat der Künſtler vor kurzem eine Reihe von Radirungen nach alten Meiſtern unternommen, welche den wohlverdienten Ruf, deſſen er ſich in Frankreich und England erfreut, ohne Zweifel glänzend rechtfertigen werden. Für ſeine Radirungen wurde Rajon ſchon im Salon von 1869 durch die Medaille ausgezeichnet; die gleiche Anerkennung wurde ihm in den Jahren 1870 und 1873 zu Theil.

Oskar Berggruen.

Im Forste von Fontainebleau.

Oelgemälde von *Théodore Rousseau,* radirt von *Gustave Greux.*

In der vorderſten Reihe jener bahnbrechenden Geiſter des »jungen Frankreich«, welche das Banner der »Romantik« auf dem Gebiete ihrer Kunſt aufgepflanzt haben, ſtand Théodore Rouſſeau; er war der Erſten Einer, welche die Grundſätze der »romantiſchen« Schule in der Landſchaftsmalerei zur Anwendung gebracht und er iſt, im Verein mit Camille Corot und Jules Dupré, als Schöpfer der modernen franzöſiſchen Landſchaft, insbeſondere des »paysage intime« anzuſehen. Ihm iſt ſo wenig wie ſeinen Mitſtreitern auf anderen Gebieten der Kunſt und auf dem Felde der Literatur, ein langer, harter Kampf erſpart geblieben, und der Widerſtand der »Akademie«, beſſer geſagt: der an Titel und Würde zäh ſich klammernden, mit bekannter »Camaraderie« einander ſtützenden Häupter der »officiellen« Kunſt, muſste

erst durch die politische Revolution von 1848 gebrochen werden, ehe die literarische und künstlerische Revolution der »Romantik« als vollendet und das neue Kunstprincip als geborgen betrachtet werden konnte. Der Kampf war nur zu hart gewesen und hatte die Kräfte der besten Streiter vor der Zeit erschöpft; auch Rousseau, welcher »nach dem Muster jener Eichen gebaut zu sein schien, deren krafttrotzende Lebensfülle Niemand besser denn er zu schildern und empfinden zu lassen verstanden hat«*) — auch Rousseau sank noch im besten Mannesalter dahin, und die vollen Strahlen der spät, aber mächtig ihm aufgegangenen Sonne des Erfolges beglänzten sein frühes Grab.

Rousseau's Lebensgang fällt in seinen wesentlichen Momenten mit der Entwickelung der französischen Kunst während seiner Lebensdauer zusammen. Am 15. April 1812 wurde er zu Paris in einer bescheidenen Strafse als Sohn eines geachteten, wohlhabenden, in den vornehmsten Gesellschaftskreisen beliebten Schneiders**) geboren und erhielt die drei bürgerlichen Taufnamen: Pierre-Étienne-Théodore. Frühzeitig erwachte in ihm der Hang zur Kunst, und als kleines Kind ging er daran, den »Gil Blas« zu illustriren; im Alter von etwa 13 Jahren brachte er von einer Reise im Jura, der Heimat seines Vaters, ein Skizzenbuch mit, in welchem gar manche Blätter auf die spätere künstlerische Eigenart des Meisters unzweideutig hinweisen. Das Gleiche gilt von einem seiner allerersten Bilder: »Der Telegraphenthurm zu Montmartre«, welches der Meister nachmals in das Jahr 1826 verlegte, das aber, nach Philippe Burty's Ansicht, später entstanden sein dürfte, da es bereits eine geübte Pinselführung, eine stark ausgeprägte Individualität und eine erstaunliche Feinheit des Details verräth, so dafs man es »als die erste Communion des Malers«***) betrachten kann. Auf Veranlassung eines nahen Verwandten begann Rousseau im Jahre 1826 regelmäfsigen Unterricht zu nehmen und trat in das Atelier von Rémond; allein die akademische Erziehung behagte ihm durchaus nicht, und er verwendete jeden Augenblick, den er erhaschen konnte, zu Naturstudien. Im Jahre 1829 wollte ihn Rémond für den »prix de Rome« in traditioneller Weise »dressiren«; vor dem »klassischen« Preisthema aber nahm Rousseau endlich Reifsaus und flüchtete sich in die Natur und ins Louvre, wo er die Meisterwerke von Claude Lorrain, Van de Velde und Karel du Jardin eifrig copirte. Lange Zeit besuchte er auch das Atelier von Guillon-Lethière, einem »akademischen«, jedoch nicht intoleranten Maler, wo er sich im Figurenzeichnen übte. Im Jahre 1830, kaum 18 Jahre alt, verliefs Rousseau für immer die Schule und begann auf eigene Faust seine künstlerische Lehr- und Wanderzeit. In Bezug auf Geist und Charakter war er seinem Alter weit vorausgeeilt; körperlich war er von einer seltenen Schönheit, welche ihm in dem Glanze seiner grofsen, schwarzen Augen, einer frischen feinen Gesichtsfarbe und der Fülle von Haar und Bart fast bis an sein Lebensende treu geblieben ist.

Anfangs entfernte er sich nicht allzu weit von der »akademischen« Landschaftsmalerei, und seine Arbeiten fanden im »Salon« Aufnahme. Nach längeren Studienreisen in der Auvergne (1830), deren Resultate grofses Aufsehen machten und ihn mit Ary Scheffer in Verbindung setzten, stellte er 1831 sein erstes Bild aus, eine Gebirgsansicht aus der Auvergne. Der Salon dieses Jahres bedeutete überhaupt den »Beginn des Feldzuges der jungen romantischen Schule, welche ihr ganzes Contignent ins Treffen führte«*); auch Jules Dupré, Delacroix, Ary Scheffer, Decamps, Diaz, Johannot und andere minder berühmt gewordene Romantiker waren mit ihren Erstlingswerken vertreten. Die Ausstellung, insbesondere Rousseau's Bild, gab zu erregtem Meinungsaustausche der Kritiker und Liebhaber Anlafs; der Kampf war begonnen. Im Herbste 1831 ging Rousseau nach Rouen und an die Meeresküste, im folgenden Jahre abermals in die Normandie, und den Sommer von 1833 verbrachte er in der Umgebung von Paris, hauptsächlich in Saint-Cloud. Für den Salon von 1834 malte er einen »Waldsaum zu Compiègne«, welches Bild ihm die Medaille dritter Klasse eintrug und vom jungen Herzog von Orléans, wahrscheinlich auf Betreiben Ary Scheffer's, angekauft wurde. Die Akademiker geriethen darüber in Aufregung, und fortan blieb dem auch in geschäftlicher Beziehung gefährlich gewordenen Manne der neuen Kunstprincipien der Salon verschlossen. Ein grofses Bild, für welches er auf Reisen im Jura 1834 Studien gemacht hatte, und das für den Salon von 1835 bestimmt war, den Abstieg einer Kuhheerde im Jura darstellend, wurde nicht zugelassen; Ary Scheffer kaufte dem geldbedürftigten Freunde dieses Werk um eine kaum nennenswerthe Summe ab und stellte es bei sich aus, wo es grofsen Beifall fand. Auch andere Romantiker, darunter Eugène Delacroix und Paul Huet, waren von gleichem Schicksale betroffen worden,

*) Philippe Burty: »Théodore Rousseau« (Gazette des beaux-arts Bd. XXIV S. 305).

**) Alfred Sensier: »Souvenirs de Th. Rousseau« Paris. Leon Techener 1872. S. 17.

***) S. Burty's oben citirten Aufsatz S. 307.

*) Sensier a. a. O. 31.

ſo daſs der bekannte Kunſtkritiker Guſtave Planche, ein ſcharfer äztender Geiſt und wahrheitsliebender, unbeſtechlicher Charakter, ſich zu einer Philippika*) gegen die Ausſtellungskommiſſion hinreiſsen lieſs, welche man noch heute nicht ohne groſses Intereſſe leſen kann, da ſie treffliche Bemerkungen allgemein giltiger Natur enthält. Damit war das Signal zum »erſten puniſchen Krieg« gegeben, wie die Romantiker ihren Kampf gegen die Akademiker nannten, und dieſer Krieg währte volle dreizehn Jahre, bis zur Revolution von 1848. Die Koſten deſſelben zu beſtreiten, fiel unſerem Meiſter freilich ſchwer, da die Ausſchlieſsung aus dem Salon den Entgang von Staatsaufträgen und groſse Schwierigkeiten zum Verkauf von Bildern zu gelangen, bedeutete. Rouſſeau hatte daher, trotz ſeiner einfachen Lebensweiſe, oft unter Geldverlegenheiten zu leiden, die ſich mitunter ergötzlich**) geſtalteten. Charles Leroux, ein begeiſterter junger Maler, der Sohn eines reichen Grundbeſitzers in der Vendée, veranſtaltete zu Nantes eine Ausſtellung der Werke Rouſſeau's und lud den Meiſter ein, eine Studienreiſe dahin zu unternehmen. — Rouſſeau kam nach Nantes und malte in der Vendée mehrere Anſichten, darunter die berühmt gewordene »Kaſtanien-Allee«, welche er im Salon auszuſtellen beabſichtigte. In Paris erregte das Bild bei allen Kennern, nicht blos bei den Anhängern Rouſſeau's, groſse Bewunderung; die Ausſtellungs-Jury aber hatte trotzdem den traurigen Muth, es zurückzuweiſen. Rouſſeau ſtellte es nun in ſeinem Atelier auf, wohin die Romantiker in demonſtrativer Weiſe pilgerten; Diaz, Dupré, Delacroix, Ary Scheffer, der Kunſtkritiker Thoré und ſogar George Sand nahmen Rouſſeau öffentlich in Schutz und griffen die Akademiker heftig an. Delacroix brachte es endlich dahin, daſs der Miniſter des Innern im Jahre 1840 Rouſſeau einen Staatsauftrag auf ein Landſchaftsbild im Preiſe von 2000 Francs ertheilte, wobei die Abſicht obwaltete, die vielbeſprochene »Kaſtanien-Allee« zu übernehmen, welche indeſs nie in den Staatsbeſitz gelangte, ſondern von Paul Caſimir Périer, einem für Rouſſeau begeiſterten, höchſt kunſtverſtändigen Liebhaber angekauft wurde und bei jedem ſpäteren Beſitzwechſel immer höhere Preiſe erzielte. Seit der Zeit ſtand der künſtleriſche Ruf Rouſſeau's, für welchen Kritiker wie Thoré, Planche und Théophile Gautier eine Lanze einlegten, unerſchütterlich feſt, und ſeine Bilder wurden verkäuflich; die beſten derſelben erlangte Périer. Rouſſeau machte nun im Verein mit Dupré, deſſen Ateliernachbar er lange Zeit blieb, vielfache Reiſen in den maleriſchen Gegenden ſeines Vaterlandes, deſſen Gebiet er Zeit ſeines Lebens nie überſchritt; er wanderte im Berry, in den Landes, auf Isle-Adam umher und hielt ſich oft und längere Zeit in Barbizon, einem Dörfchen am Rande des herrlichen Forſtes von Fontainebleau auf, welches durch Rouſſeau, Diaz und Millet für die moderne franzöſiſche Landſchaftsmalerei*) zu einer hiſtoriſchen Berühmtheit geworden iſt.

Der Februar von 1848 kam heran und mit ihm die Republik. Einer der erſten Akte des neuen Miniſters Ledru-Rollin, in deſſen Reſſort die National-Muſeen und der »Salon« gehörten, war die Einſetzung einer aus Künſtlern beſtehenden Commiſſion, welche über die Aufnahme von Bildern für den Salon, deren Placirung, die Vertheilung von Staatsauszeichnungen und die Staatsankäufe zu entſcheiden hatte. Rouſſeau, Dupré und Corot, dann Delacroix, Ary Scheffer, Robert Fleury und noch einige Romantiker wurden in die Commiſſion gewählt; Rouſſeau und Dupré ſtellten aus und erzielten einen glänzenden Erfolg. Ledru-Rollin begab ſich perſönlich in das gemeinſame Atelier der beiden Künſtler und ertheilte jedem derſelben den Staatsauftrag zu je einem Landſchaftsbilde um 4000 Francs, was damals noch eine bedeutende Summe vorſtellte. Nach den verhängniſsvollen Junitagen von 1848 zog ſich Rouſſeau nach Barbizon zurück und arbeitete mit groſsem Fleiſse; den Salon von 1849 beſchickte er mit drei Bildern, für welche er die Medaille erſter Klaſſe und einen Preis von 1000 Francs erhielt. Im Salon von 1852 ſtellte er ſieben Bilder aus, die ihm das Kreuz der Ehrenlegion eintrugen; darunter befand ſich die von uns in der meiſterhaften Radirung von Greux publicirte Landſchaft, welche für den Staat erworben und früher in die Sammlung des Luxembourg, kürzlich aber in die des Louvre eingereiht wurde. Auch dieſes Bild iſt eine Frucht des Aufenthaltes in Barbizon; es ſtellt einen Waldausgang zu Fontainebleau bei Abendbeleuchtung dar. Bezeichnend für die franzöſiſche Anſchauungsweiſe iſt es, daſs Rouſſeau erſt

*) Sensier a. a. O, S. 87.

**) Einmal, im Jahre 1836, muſste er in einem Wirthshauſe bei Fontainebleau, wo er die Koſten eines längeren Aufenthaltes nicht bezahlen konnte, als Geiſsel bleiben, bis Ary Scheffer Geld ſchickte, um ihn aus dem »Clichy morne« zu ziehen, wie eine ſolche Situation in der Atelierſprache bezeichnend hieſs (vgl. Sensier a.a.O. S. 94). In Clichy befand ſich nämlich das jetzt abgeſchaffte Pariſer Schuldgefängniſs. Merkwürdiger Weiſe haben ſich auf dem Boulevard de Clichy gegenwärtig viele Maler und Bildhauer angeſiedelt

*) A. Teichlein nennt Barbizon in einem geiſtreichen Aufſatze über Rouſſeau in der »Zeitſchr. für bildende Kunſt« III. Band, 1868, S. 286 die »Wiege des Paysage intime«.

jetzt, nachdem er gleichsam officiell zum bedeutenden Künstler gestempelt worden war, in den weiteren Kreisen der Liebhaber zu Ansehen gelangte und namhafte Bestellungen erhielt. Auf der Ausstellung von 1855 bekam er eine Medaille erster Klasse, und von da ab stieg sein Ruf immer mehr; allein nicht nur Rousseau, sondern auch die übrigen grossen Romantiker alle: Delacroix, Decamps, Ary Scheffer, Diaz, Meissonier feierten grosse Triumphe. Die Romantiker hatten endlich, nach den ein Vierteljahrhundert hindurch fortgeführten harten und entbehrungsvollen Kämpfen den Sieg errungen. So sehr aber hatten die Akademiker, welche sich am Ruder befunden, den Geschmack in Frankreich verdorben, dass auf der Weltausstellung erst das allgemeine Urtheil der Fremden, insbesondere der Amerikaner, den Franzosen die Augen öffnete*) und dem Erfolge der romantischen Schule zum vollen Durchbruch verhalf.

In den folgenden Jahren nahm Rousseau während der schönen Jahreszeit seinen Aufenthalt meistentheils in Barbizon und unterbrach ihn nur durch kurze Studienreisen in Frankreich. Der materielle Erfolg seiner Arbeiten blieb ihm nicht treu; er hatte noch immer nicht blos vom Unverstand, sondern sogar von Feindseligkeiten unwürdiger »Kunstfreunde« viel zu leiden**). Rousseau verlor den Muth nicht und errang auf dem Salon von 1861 mit seinem berühmten Bild »Le Chêne de roches« einen neuen Triumph, obwohl es vielfach und leidenschaftlich angegriffen wurde. Eine Radirung, die er nach diesem Bilde selbst anfertigte — er hatte sich schon 1842 und 1849 in dieser Technik versucht, ohne seine Arbeiten zu veröffentlichen — ist meisterhaft und machte unter den Künstlern grosses Aufsehen***). Unaufhörliche Geldverlegenheiten und häuslicher Kummer — seine geliebte Gattin war in Wahnsinn verfallen — trübten die Schaffensluft unsres Meisters, dem das Glück sich erst 1865 wieder gewogen zeigte. Fürst Demidoff wollte den Speisesaal seines neuen Palastes in Paris mit Bildern der hervorragendsten Landschafter schmücken und bestellte bei Rousseau, Dupré, Corot und Fromentin je zwei Gemälde. Rousseau erhielt für seine zwei Bilder: »Sonnenuntergang« und »Frühlingsstimmung bei Mittagsbeleuchtung« 20,000 Francs. Fast gleichzeitig bot ihm ein Kunsthändler für 60 Bilder aus seiner Jugendzeit hunderttausend Francs und machte um

*) Sensier a. a. O. S. 229.
**) Sensier a. a. O. S. 233.
***) Sie erschien in der Gazette des beaux-arts 1861 und hat blos zwei Etats vor und nach der Schrift: Th. Rousseau, Mai 1861. Die Platte ist leider verloren gegangen (Sensier a. a. O. S. 258).

weitere 40,000 Francs Bestellungen*). Voll neuer Thatkraft bereitete er sich für die Weltausstellung von 1867 vor, welche ihm ungeahnte Triumphe bereiten sollte. Die internationale Jury, in welche ihn seine Kunstgenossen in Frankreich entsendet hatten, wählte ihn zu ihrem Präsidenten und verlieh ihm eine der vier Ehren-Medaillen, über welche sie verfügte; die dreizehn Bilder aus den Jahren 1849—1865, welche er ausgestellt hatte, erregten die allgemeinste Bewunderung. Dennoch erhielt er, muthmasslich in Folge einer Hofintrigue, bei der Vertheilung der Auszeichnungen, am 1. Juli 1867, nicht das Offizierskreuz der Ehrenlegion, auf welches er vollen Anspruch hatte und nahm sich die Zurücksetzung sehr zu Herzen. Schon Ende Juli 1867 spürte er die Vorboten der Lähmung, die ihn Monate lang an ein schmerzerfülltes Krankenlager fesselte und zu Ende desselben Jahres seinem Leben ein vorzeitiges Ziel setzte. Er ruht auf einem Dorfkirchhofe bei Barbizon, nahe dem geliebten Forste von Fontainebleau, gleich einem auf der Wahlstatt in die Erde gesenkten Helden; aus seinem Grabe erheben sich frischgrünend seine von Freundeshand gepflanzten Lieblingsbäume. Nicht ohne tiefe Wehmuth liest der Freund des unglücklichen Künstlers — und wer, der seine Werke kennt, wäre es nicht? — unter diesen Bäumen, auf schmucklosem Steine die lakonische Inschrift:

Théodore Rousseau
Peintre
22. Décembre 1867.

Die Bedeutung Rousseau's und seiner Kampfgenossen für die moderne Landschaft, insbesondere für die französische, kann nicht hoch genug geschätzt werden. Wie die Romantiker überhaupt eine Befreiung der Geister aus den Banden einer missverstandenen Klassicität und einer in conventionelle Formen erstarrten Naturempfindung herbeiführten, so haben die Schöpfer des »paysage intime« thatsächlich eine neue Naturanschauung zur Geltung gebracht. Sie waren, wie Charles Blanc**) bemerkt, »zur Eroberung der Natur ausgezogen« und kamen zurück, nachdem sie

*) Dieser unverhoffte Schatz gestattete ihm, sich seiner Leidenschaft für alte Stiche und Radirungen hinzugeben. Graf A., ein 1866 nach Paris übersiedelter österreichischer Standesherr, versteigerte im Hôtel Drouot seine seit 200 Jahren in der Familienbibliothek aufbewahrte Sammlung von Werken der alten Meister, und Rousseau verwendete bei 30,000 Francs, um Blätter von Albrecht Dürer, Lucas von Leyden, Rembrandt, Ostade und Claude Lorrain an sich zu bringen. Einen »magischen Abdruck« des Hundertguldenblattes trieb er auf mehr als 8000 Francs und trug ihn im Triumph nach Barbizon. (Sensier a. a. O. S. 344 ff.).
**) Les artistes de mon temps, par Charles Blanc. Firmin-Didot & Cie., 1876, S. 436.

die Natur ſich unterworfen. Dieſe Unterwerſung aber iſt nicht etwa in dem Sinne zu verſtehen, daſs ſie die Natur in die Bande eines »Stils« geſchlagen, ſondern ſie bezieht ſich darauf, daſs die Meiſter des paysage intime ihre eigene Empfindung, ihre eigene Stimmung bei treuer Wiedergabe eines ihnen vorliegenden Naturbildes zum Ausdrucke brachten. Während bei den »ſtiliſirten« Landſchaften der Akademiker die Natur eine conventionelle Form und Farbe annahm, ſo daſs die Bilder weder die Natur objektiv darſtellen, noch die Subjektivität des ausführenden Künſtlers durchblicken laſſen: ſind die Meiſter des paysage intime der Natur mit aller Liebe und Treue gefolgt, haben aber ihrer individuellen Auffaſſung vollen Spielraum gegönnt, ſo daſs ihre Werke, bei aller Naturtreue, wegen des Vorherrſchens der Individualität des Künſtlers ungleich mannigfaltiger und verſchiedener ſind als die Arbeiten der »Akademiker«, welche mit der Natur willkürlich umſprangen. Ein jeder der »romantiſchen« Landſchafter hat ſich je nach ſeiner bleibenden Charakteranlage, ja auch nach ſeiner augenblicklichen Stimmung, zur Natur, die er zu ſchildern unternahm, in eine geiſtige und gemüthliche Beziehung geſetzt; er hat, wenn man ſich ſo ausdrücken darf, mit der Natur ſtets ein intimes Verhältniſs angeknüpft. Und ſo iſt es in der That, wie Teichlein*) ſich geiſtvoll ausdrückt, »eine Wonne, zu ſehen, wie dieſen Meiſtern das phantaſievolle Auge der Liebe jedes geringe Stück Natur in eine landſchaftliche Helena verzaubert«.

Der Subjektivismus dieſer Richtung tritt in allen Werken der Romantiker zu Tage. In Rouſſeau's Bildern ſpiegelt ſich ſeine ernſte, ſtarke, wahrhaft männliche Seele getreulich wieder: ſein Unabhängigkeitsſinn, ſein Kampfesmuth, ſein unbefangener Pantheismus und ſein Drang nach der groſsen »Harmonie« in der Natur, welche er noch auf dem Todtenbette anrief. Von dieſer Harmonie war er, der Freund der Mathematik und Muſik, ganz erfüllt. Am meiſten tritt ihr Einfluſs in dem Colorit ſeiner Werke zu Tage. Mit erſtaunlichem Farbengefühl weiſs er die Stimmung, die er anſchlägt, durch ein ganzes groſses Bild hindurch feſtzuhalten; man könnte ſagen, daſs er ſeine Palette nach beſtimmten Farbentonarten ſo zuſammenzuſetzen verſtanden habe, wie ein muſikaliſcher Componiſt eine Tonart wählt, um ſeiner Compoſition das entſprechende Klangkolorit zu verleihen. Dieſe Eigenſchaft hat offenbar Teichlein im Auge, wenn er Rouſſeau's »koloriſtiſtiſchen Idealismus« hervorhebt. An eine falſche Idealiſirung der Natur darf man bei dieſen Ausdrücken aber nicht denken, da man Rouſſeau keinen Effekt, keine Stimmung nachweiſen kann, welchen die Natur nicht dem Glücklichen böte, der ihre Reize zur rechten Zeit mit richtigem Blick erſpäht. Wie die Landſchaft Rembrandt's, ſo beginnt auch die Rouſſeau's nicht mit dem Vordergrunde; zur rechten Bedeutung ſteigt ſie erſt in einiger Entfernung von der unteren Linie des Rahmens auf und verliert ſich oft in unabſehbare Ferne. Vor Allem iſt die Luft auf ſeinen Landſchaften merkwürdig[1], insbeſondere wenn ſich in ihr eines jener Lichtdramen abſpielt, welche er zwiſchen Sonne und Gewölk ſo oft aufführen läſst. Ferner muſs man die erſtaunliche Fülle und Treue der Details bewundern, da Rouſſeau ſelbſt dort, wo die Einzelheiten der Vegetation nicht wiederzugeben waren, zum Mindeſten deren Eindruck hervorzuheben verſtand. Denn der Meiſter war, obgleich Koloriſt durch und durch, doch ein ſtrenger Zeichner; wenn er auch in der Ausführung eines Bildes ſich hin und wieder gehen lieſs, die Zeichnuug hat er nie vernachläſſigt. Recht charakteriſtiſch für die Art ſeiner Auffaſſung und ſeiner Malweiſe iſt das Bild, deſſen Reproduktion wir bieten; es vereinigt ſo ziemlich alle Beſonderheiten des Meiſters, auf welche wir hingedeutet haben. Erwähnt ſei noch, daſs Rouſſeau mit ſeiner ſtarken Wahrheitsliebe und ſeinem vor Nichts zurückſchreckenden Muthe ſich an landſchaftliche Aufgaben machte, die vor ihm für unmalbar galten. Er hat zuerſt die friſchen Reize des Vorfrühlings, den zart ergrünenden Raſen und die blaſs hervorſproſſenden Blättchen zu ſchildern unternommen. Als er im Salon von 1849 mit einer ſolchen Frühlingslandſchaft zuerſt erſchien, erhoben die Philiſter das Feldgeſchrei: »Spinat!«; allein er fand Nachahmer und die künſtleriſche Berechtigung dieſes Vorwurfes wurde endlich anerkannt. So hat er das Verdienſt, die »blonde Natur« eben ſo gut gemalt zu haben, wie die braune; die feuchten, zarten, friſchen Landſchaften, ſo gut wie die düſteren, verwitterten, ſteinigen; das keimende Laub ſo gut wie das abfallende*). Welche Entwickelung auch die moderne franzöſiſche Landſchaftsmalerei in der Zukunft nehmen möge, immer wird Rouſſeau's Name fortleben als der eines Begründers derſelben, und die Zeit iſt wohl nicht fern, in welcher Frankreich, deſſen herrliches Nationalmuſeum heute blos unſere Landſchaft beſitzt, alle Anſtrengungen machen wird, um daſelbſt einen der bedeutendſten Maler der Nation in würdiger Vollſtändigkeit vertreten zu ſehen.

* * *

*) S. deſſen oben cit. Auſſatz S. 288.

*) Charles Blanc a. a. O. S. 440.

Gustave Greux, von dem unsere wirkungsvolle Radirung der Rousseau'schen Landschaft herrührt, hat sich auf mehreren Kunstgebieten nicht ohne Erfolg versucht, ehe er seine gegenwärtige ehrenvolle Stellung unter den Aquafortisten anstrebte. Im Jahre 1838 zu Paris geboren, trat er schon 1852 in das Atelier des Malers Gleyre ein, woselbst er mehrere Jahre verblieb. Auf Erwerb angewiesen, war der Kunstjünger genöthigt, sich stark mit Decorationsmalerei zu befassen; dabei eignete er sich rasch eine grosse Leichtigkeit im Entwerfen und Ausführen von Ornamenten, Architekturstücken und Landschaften an. In den Salon von 1859 wurde von ihm ein Stillleben aufgenommen, das ihm auf einer Kunst-Ausstellung zu Besançon die Medaille eintrug. Später erzielte er mit einigen Landschaften und Thierstücken hübsche Erfolge, verlegte sich aber schon 1860 hauptsächlich auf die damals stark im Aufnehmen begriffene Kunst des Radirens. Gleich seinem Kunstgenossen Rajon, dankt auch Greux dem Altmeister der heutigen französischen Aquafortisten, Léon Gaucherel, die Anregung und Anleitung zum Radiren, in welchem Fache Greux seit 1861 eine höchst fruchtbare Thätigkeit entwickelte. Mit Vorliebe behandelte er Landschaften, Architektur-, Thier- und Blumenstücke, Stillleben und Gegenstände der Kleinkunst; allein er ist auch ein tüchtiger Figurenzeichner. Einen bedeutenden Erfolg erzielte er mit seinen Original-Radirungen von Pariser Ansichten. Sein »Intérieur de Nôtre-Dame« im Salon von 1869, dann sein »Jubé de St. Etienne-du-Mont«, eine treffliche Original-Aufnahme des zierlichen, reich geschmückten Lettners dieser als schönstes französisches Beispiel der in die Renaissance übergehenden Spätgothik berühmten Pariser Kirche, verschafften ihm allgemeine Anerkennung sowie die Medaillen des Salons, der Kunstausstellung zu London und der Wiener Weltausstellung. Auch die Radirungen nach alten und modernen Meistern, mit welchen er 1873 und 1876 den Salon beschickte, brachten ihm Medaillen.

Die Arbeiten von Greux bestechen zunächst durch die ungemeine Treue in der Wiedergabe seiner Vorbilder und durch die liebevolle Vollendung des Details, welche Eigenschaften seinen oben erwähnten Lieblingsgegenständen, von der Landschaft abgesehen, selbstverständlich in hohem Grade zu Statten kommen. Bei den zahlreichen landschaftlichen Radirungen nach alten und modernen Meistern dagegen fesseln uns hauptsächlich die feine coloristische Empfindung und das geradezu unfehlbare Erfassen und Ausprägen der Stimmung des Originals. Hierbei bewährt sich die gute Schule, die er als Maler durchgemacht; denn Greux radirt Landschaften nicht nach Zeichnungen oder Photographien, sondern er copirt sie in der Grösse der künftigen Radirung in Oel. Diese Copien, deren wir viele in seinem Atelier sahen — auch die unseres Bildes war unter ihnen — sind wahre Meisterwerke; im kleinen Raume, aus wenigen Farbenflecken, weiss Greux in Zeichnung, Kolorit und Stimmung ein wunderbar treues Abbild seiner Vorlage herzustellen. Kein Wunder daher, dass seine Radirungen durchweg so gut gerathen, und dass der Künstler heute zu den beliebtesten und am meisten beschäftigten französischen Aquafortisten gehört. Sein Werk zählt schon jetzt nach Hunderten, da er für alle französischen und englischen Kunstjournale und künstlerisch ausgestatteten Publikationen seit Jahren mit Aufträgen überhäuft ist, und kaum ein interessanter Auktionskatalog in Frankreich und England erscheint, den nicht treffliche Radirungen von Greux zierten. Der Künstler hat uns einen Besuch der Wiener Galerie und die Ausführung mehrerer Blätter nach bedeutenden Wiener Originalen für unsere Gesellschaft zugesagt; wir hoffen sonach, dass auch dieser Meister in unseren Publikationen würdig vertreten sein wird.

Oskar Berggruen.

„Barfüssele".

Oelgemälde von *Benjamin Vautier*, radirt von *F. L. Meyer.* *)

Wenigen Dichtern ist es beschieden, ihre Personen von einem congenialen Illustrator so leibhaftig und glaubhaft dargestellt zu sehen, wie dies auf unserem Bilde dem Vater der geschriebenen »Dorfgeschichten« von dem Meister der gemalten zu Theil geworden. Vautier, welcher auf diesem Gebiete das deutsche Gemüth in seiner Sinnigkeit und Tiefe so trefflich schildert, wie es in seinem Humor und seiner Lebensluft von Knaus zur Anschauung gebracht wird, hat aus Berthold Auerbach's Erzählungen glücklich einen seiner künstlerischen Eigenart höchst zusagenden Vorwurf herausgegriffen, indem er das allbekannte »Barfüssele« darzustellen unternahm. Da sitzt das herzige Schwabenkind bei der »schwarzen Marann« und lauscht verhaltenen Athems, die weit aufgethanen, glänzenden Kinderaugen fest auf die Erzählerin heftend, den »schauererregenden Zaubergeschichten«; dass es dabei »das Gruseln lernt«, möchte man bezweifeln, wenn man sieht, wie behaglich die Kleine sich an den warmen Kachelofen lehnt, und wie ver-

*) Ueber diese Künstler s. »Mittheilungen«, 2. Jahrgang No. 2. u. 5. Jahrgang No. 1.

gnüglich sie d'rein sieht. Der verlassenen »schwarzen Marann« aber thut es offenbar auch wohl, ein so dankbares, obschon kleines Publikum zu besitzen, und sie macht sich nichts daraus, wenn im raschen Flufs des Erzählens das surrende Spinnrad hin und wieder in's Stocken geräth. Es ist unmöglich, den intimen Reiz der Beziehung zwischen der noch im Mythos der Kinderzeit befangenen kleinen Zuhörerin und der in den Mythos des Greisenalters zurückgesunkenen Erzählerin, welchen der Dichter so sinnig hervorzurufen verstanden, mit gröfserer Schlichtheit und Treue nachzuempfinden und zu verkörpern, als dies auf unserem Bilde dem Maler gelungen.

O. B.

„Nach dem Kampfe".

Oelgemälde von *Christian Kröner*, gestochen von *Fritz Dinger*.

Christian Kröner, der Urheber unserer interessanten Darstellung aus dem Waldleben des Hochwildes, wurde am 3. Februar 1838 geboren und verlegte sich Anfangs auf die Decorationsmalerei. Im Jahre 1861 ging er nach München, um wahrhaft künstlerische Studien zu machen und hierauf nach Düsseldorf, wo er, ohne die Akademie zu besuchen, fleifsig nach guten Vorbildern, vor Allem aber nach der Natur, arbeitete. So ist Kröner recht eigentlich ein Autodidakt, welcher durch eisernen Fleifs und feine Naturempfindung allmählich zur Meisterschaft in der Wiedergabe des Waldlebens gelangte, das er auch als leidenschaftlicher Jäger gründlich kennen gelernt hat. Kein Wunder daher, dafs seine Arbeiten insbesondere in sportsmännischen Kreisen sehr geschätzt werden und Liebhaber in ganz Europa finden. Zu seinen bekanntesten Bildern gehören: »Säue im Winter«, »Vor dem Kampfe« und »Nach dem Kampfe«, »Hasenjagd«, die »Treibjagd« u. a. m. Kröner erhielt bei der Berliner grofsen akademischen Ausstellung die goldene Medaille.

Der Stecher unseres Blattes, Fritz Dinger, jetzt in Düsseldorf, wurde zu Wald bei Solingen im Jahre 1827 geboren und ging im Jahre 1849 nach Düsseldorf, wo er die Zeichenclassen der Akademie durchmachte. Vom Jahre 1851—1856 war er Schüler des Professors des Kupferstiches, Joseph Keller, und begann dann eine selbständige künstlerische Thätigkeit. Von seinen gröfseren Blättern sind am bekanntesten geworden der Stich nach Emanuel Leutze's »Cromwell und seine Anhänger bei Milton«, nach Friedrich Hiddeman's »Aus vergangenen Zeiten« und nach einigen Bildern von Ernst Bosch. Allen seinen Arbeiten ist grofse Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit, sowie wirkungsvolle Behandlung nachzurühmen.

L. S.

„Der Besuch".

Oelgemälde von *Franz Defregger*, radirt von *C. Rauscher*)*.

Eine jener ansprechenden Darstellungen aus dem Alltagsleben, die keiner anderen Erklärung bedürfen, als derjenigen, welche der Maler in der Haltung und in dem Ausdrucke seiner Figuren zur Anschauung gebracht hat. Zudem sind die Figuren aus der tirolischen Heimat des Künstlers uns aus seinen Bildern wohl bekannt, fast vertraut. Die beiden hübschen Dirnen, welche zu dem jung verheiratheten Paare auf Besuch erschienen sind und sich mit dem kleinen Pathenkinde so zärtlich beschäftigen, meinen wir schon so lange zu kennen, dafs sie uns kaum in Erstaunen versetzen würden, wenn sie eines schönen Tages auf Besuch zu uns kämen. Im Gegentheil, wir würden so biedere und hübsche Menschenkinder, trotz ihrer altväterischen Tracht, als alte Freunde recht herzlich begrüfsen und ihr vaterländisches Duzen uns von ihren frischen Lippen bafs behagen lassen. Sollten sie sich aber bei den Stadtkindern nur durch ihren an der Isar festsitzenden Landsmann aufführen lassen wollen, so werden sie, so oft er sie bringt, sicherlich bei allen seinen zahlreichen Freunden von der Donau bis zum Rhein herzlich willkommen geheifsen werden. O. B.

„Im Frühling".

Original-Radirung von *Hugo Charlemont*.

Von dem Bestreben ausgehend, die »Maler-Radirung« wieder zu beleben, bringen wir den vorliegenden, in der Wiedergabe der Stimmung sowohl wie des Details recht gelungenen Versuch des jungen Künstlers Hugo Charlemont. Derselbe, 1850 zu Jamnitz in Mähren geboren, trat Anfangs als tüchtiger Zeichner in das Wiener militärisch-geographische Institut ein, gab aber 1872 die Beamtenlaufbahn auf, um sich ausschliesslich der Kunst zu widmen. In den Jahren 1872 und 1873 besuchte er die Schule des Landschaftsmalers Prof. v. Lichtenfels an der Akademie der bildenden Künste in Wien und setzte dann im Atelier seines Bruders Eduard Charlemont das Studium fort, hauptsächlich die Landschaft und das Stillleben cultivirend. Seine bisherigen Leistungen berechtigen zu schönen Erwartungen. O. B.

*) Ueber diese Künstler s. Mittheilungen. 1. Jahrg. Nr. 3 und 2. Jahrg. No. 1.

Kleine Mittheilungen.

Gründer. Dr. Aloys Morawitz ift der Gefellfchaft als Gründer beigetreten.

Uebersiedelung der Kanzlei. Die Kanzlei der Gefellfchaft befindet fich vom 13. Mai an *VI., Magdalenenftrafse 26, Wien.*

Portrait Tegetthoff's. Die Gefellfchaft hat den grofsen Stich Doby's: Portrait des k. k. Vice-Admirals Tegetthoff, des Siegers von Liffa, zur Ausgabe als aufserordentliche Publikation übernommen und bietet denfelben den Mitgliedern und Gründern zu fl. 5 für Drucke mit der Schrift, zu fl. 10 für Drucke vor der Schrift an. Damit fich die Auflage beftimmen läfst, bitten wir den beiliegenden Beftellzettel freundlichft ausfüllen und der Kanzlei, *jetzt* IX., Beethovengaffe 6, *vom 13. Mai* an VI., Magdalenenftrafse 26 zuftellen zu wollen.

Ungarische Landes-Gemälde-Galerie. Von der ungarifchen Landes-Galerie wird ein drittes Heft von 4 Blättern: Murillo, heil. Familie, Selbftportrait. Goya, Mädchen mit Milchkrug. Metsú, Huldigung — im Laufe des Sommers ausgegeben werden. — Auch Gonzales Coques, Familie des van Eyck, Stich in gröfserem Format von Doby, wird noch vor Ende diefes Jahres als 4. Lieferung des ungarifchen Galeriewerks zur Ausgabe gelangen.

Rubens' Selbstportrait. Von dem Stiche Lindner's nach Rubens' Selbftportrait, welches in der VII. Lieferung des Galeriewerks, ältere Meifter, aufgenommen wurde, erhalten die erften 60 Gründer Remarque-Drucke.

Bisher erschienene Publikationen.

Jahrgang 1871.

Albumheft I.

Friedländer, „Der neue Camerad", geftochen von *Doby.* — **Hansch**, „Lambath-See", geftochen von *Post.* — **Gauermann**, „Verendender Hirfch", Original-Radirung. — **Laufberger**, Vorhang im neuen Opernhaufe, „Gefammtbild" geftochen von *Bültemeyer.* — **Laufberger**, Vorhang, „Ländliche Mufik", geftochen von *Sonnenleiter.* — **Laufberger**, Vorhang, „Tanz", geftochen von *Eissenhardt.*

Albumheft II.

Defregger, „Speckbacher", geftochen von *Sonnenleiter.* — **Felix**, „Bacchantin", radirt von *Unger.* — **Schönn**, „Gänfemarkt in Krakau", radirt von *Unger.* — **Makart**, „Der Lieblingspage", radirt von *Unger.* — **Jettel**, „An der Küfte von Dieppe", radirt von *Unger.* — **Lichtenfels**, „Bei Lundenburg", radirt von *Unger.*

Jahrgang 1872.

Albumheft III.

Pettenkofen, „Zigeunerin", radirt von *Unger.* — **Thoren**, „Die Nähe des Wolfes", radirt von *Unger.* — **Passini**, „Die Beichtenden", radirt von *Unger.* — **Schmitson**, „Scheuende Ochfen", radirt von *Klaus.* — **Canon**, „Flamingo-Jagd", radirt von *Klaus.* — **Schreyer**, „Wallachifches Fuhrwerk", radirt von *Unger.*

Albumheft IV.

Alt, Rudolf, „Das neue Opernhaus", Original-Radirung. — **Laufberger**, Vorhang, „Mittelbild", geftochen von *Doby.* — **Laufberger**, Vorhang, „Hochzeit", geftochen von *Eissenhardt.* — **Rahl**, Vorhang, „Argonauten-Zug", geftochen von *Klaus.* — **Laufberger**, „Bauern in der Ramsau", Original-Radirung. — **Braith**, „Thierftück", Radirung von *Unger.*

Führich, J., Zeichnungen zur Parabel vom „Verlorenen Sohn", in Kupfer geftochen von *Petrak.* Die erfte Hälfte in 4 Blättern.

Jahrgang 1873.

Albumheft V.

Eberle, „Pfändung", Radirung von *Unger.* — **Schmitson**, „Pferde im Schnee", Radirung von *Klaus.* — **Laufberger**, „Sieges-Fanfare", Stich von *Rauscher.* — **Laufberger**, „Jagd-Fanfare", Stich von *Doris Raab.*

Albumheft VI.

Laufberger, Vorhang, „Sängerbund", geftochen von *Wilh. Schmidt.* — **Rahl**, „Fries aus dem Vorhange", geftochen von *Klaus.* — **Kauffmann**, „Norddeutfche Haide", radirt von *Unger.* — **Vautier**, „Im Walde", geftochen von *Forberg.* — **Schäffer**, „Kirchhof in Salzburg", Original-Radirung.

Führich, J., Zeichnungen zur Parabel vom „Verlorenen Sohn", in Kupfer geftochen von *Petrak.* Die zweite Hälfte in 4 Blättern.

Galeriewerk, Aeltere Meister. Lieferung I.
Van Eyck, „Männliches Portrait", xylographifcher Farbendruck von *Paar.*

Jahrgang 1874.

Albumheft VII.

Hoffmann, „Das alte Athen", geftochen von *Willmann.* — **Kurzbauer**, „Die Weinprobe", geftochen von *Forberg.* — **Menzel**, „Aus der Gefellfchaft", radirt von *Klaus.* — **Müller**, „Fauft und Wagner", radirt von *Klaus.* — **Lenbach**, „Portrait Rich. Wagner's", radirt von *Unger.*

Albumheft VIII.

Rahl, „Vorhang im neuen Opernhaufe", geftochen von *Bültemeyer* und *Baldinger.* — **Eisenmenger**, „Die zwölf Monate", Decken-Bild im Palais Gutmann, geftochen von *Forberg.* — **l'Allemand**, „Die Ordonnanz", geftochen von *Forberg.* — **Munkácsy**, „Vor der Schule", radirt von *Unger.* — **Lasch**, „Häusliche Erbauung", geftochen von *Bürkner.*

Galeriewerk, Aeltere Meister. Lieferung II.
Rubens, „Altarbild mit S. Ildefonfo und Ifabella" im Belvedere, Radirung von *Unger.*

Galeriewerk, Moderne Meister. Lieferung I.
Knaus, „Schufterjungen", Radirung von *J. L. Raab.*

Jahrgang 1875.

Galeriewerk, Aeltere Meister.

Lief. III. Rubens, „Boreas entführt die Oreithyia", Stich von *Sonnenleiter.* — Rembrandt, „Judenbraut", radirt von *Unger.* — Wouwerman, „Fontaine des chasseurs" radirt von *Unger.*

Grosses Einzelblatt.

Kurzbauer, „Die ereilten Flüchtlinge", Stich von *Sonnenleiter.*

Albumheft IX.

Ramberg, „Am Stickrahmen", geftochen von *Martin.* — Knaus, „Der Spielmann", radirt von *Forberg.* — Max, „Fauft und Grethchen im Garten", in Holz gefchnitten von *Hecht.* — Obermüllner, „Wohnungsnoth und Nahrungsforgen", radirt von *Unger.* — Gurlitt, Original-Radirung. — Leibl, Original-Radirung.

Rethel's Cyclus, „Der Hannibal-Zug", auf Holz gezeichnet von Prof. *Bürkner,* erfte Hälfte in 3 Blättern.

Jahrgang 1876.

Galeriewerk, Aeltere Meister.

Lief. IV. Mieris, „Dame mit dem Papagei", Stich von *Burger.* — Poussin, „Landfchaft", Radirung von *Fischer.* — Van der Meer „Interieur", Radirung von *Unger.*

Lief. V. **Van Dyck,** „Portrait der Marie Louise de Tassis", in der Liechtenstein-Galerie, Stich von *J. F. Vogel.*

Albumheft X.

Gabl, „Haspinger", Stich von *Rauscher.* — Horowitz, „Trauer um Jerufalem", Stich von *Doby.* — Rahl, „Proscenium-Bild im neuen Opernhaufe", Stich von *Pfründer.* — Halauska, Original-Radirung. — Wilroider, Original-Radirung. — Lindenschmidt, „Die luftigen Weiber", Radirung von *Krauskopf.*

Rethel's Cyclus. „Der Hannibal-Zug", zweite Hälfte in 3 Blättern.

Anmerkung. Den Stich Vogel's erhalten im Jahre 1876 neu Eintretende nur gegen den Nachbezug eines der früheren Jahrgänge.

Jahrgang 1877.

Albumheft XI.

Richter, Ludwig, „Zum Empfange", Radirung von Profeffor *Bürkner.* — Hoff, „Im Trauerhaufe", Radirung von *Meyer.* — Lichtenfels, „Landfchaft", Original-Radirung. — Schmidt, „Der Sittenrichter", Radirung von *Rauscher.* — Grob, „Auf der Studienreife", Original-Radirung. — Jettel, „Schafheerde", Original-Radirung.

Galeriewerk, Moderne Meister.

Lief. II. Piloty, „Maria Stuart wird das Todesurtheil verkündigt", Stich von *Doris Raab.* — Than, „Tündér Ilona", Stich von *Doby.*

Ferner: 2 Galeriewerkhefte mit Stichen und Radirungen nach Bildern alter Meister.

Jahresbeitrag für Mitglieder Mark 30. —
„ für Gründer „ 100. —

Erftere erhalten die Publikationen in Abdrücken mit der Schrift, letztere auf chin. Papier vor der Schrift.

Von ausserordentlichen (besonders zu bezahlenden) Publikationen erschienen bisher:

Landes-Gemälde-Galerie in Buda-Peft (vormals Eszterházy-Galerie in Wien):

Lief. I. A. Cuyp, „Kühe im Waffer", radirt von *Unger.* — Rembrandt(?), „Ein alter Mann", radirt von *Unger.* — Van der Neer, „Nachtlandfchaft", radirt von *Unger.* — Sal. Ruysdael, „Jahrmarkts-Scene", radirt von *Unger.*

Lief. II. Boltraffio, „Madonna", Stich von *Büchel.* — Snyders, „Hahnenkampf", radirt von *Unger.* — Tiepolo, „Ferdinand der Katholifche", radirt von *Unger.* — Rembrandt's Schule, „Chriftus vor Pilatus", radirt von *Unger.*

Ausserordentliches Album-Heft I.

Camphausen, „Der grofse Kurfürft", Stich von *Forberg.* — Camphausen, „Friedrich der Grofse", Stich von *Forberg.* — Angeli, „Jugendliebe", Stich von *Forberg.*

Schönleber, „Canal in Rotterdam", Original-Radirung. — Fischer, „Von der Donau-Regulirung", Original-Radirung. — Hartmann, „Pferd an der Tränke", Original-Radirung.

Diefe aufserordentlichen Publikationen werden Gründern und Mitgliedern per Lieferung um den ermäfsigten Preis von 10 Mark für Drucke mit Schrift, und von 20 Mark für Drucke vor der Schrift überlaffen. —

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Leipzig, Walter Wigand's Buchdruckerei.

V. Jahrgang.
№ 4 u. 5.

21. Juni.
1877.

MITTHEILUNGEN DER



GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST.

BEILAGE ZUR „ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST.“

Beiträge

u. Zuschriften sind an die Kanzlei der „Gesellschaft für vervielf. Kunst“, Wien VI., Magdalenenstrasse 26 zu richten.

Inserate

à 40 Pfennige für die 3 Mal gespaltene Petitzeile werden von der Expedition der „Zeitschrift für bild. Kunst“ (E. A. Seemann) in Leipzig angenommen.

Die „Mittheilungen“ erscheinen je nach Bedarf in zwanglosen Fristen und werden den Mitgliedern der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“ sowie den Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis geliefert.

Ordentliche Publikationen.

Galerie-Werk. Aeltere Meifter. Lieferung VII.

Peter Paul Rubens.

Der Tag der Apoftelfürften wird in diefem Jahre von allen Freunden der Kunft, ja von Allen, welche für das Wirken eines grofsen Genius fich erwärmen, mit befonderer Feftlichkeit begangen werden, denn an ihm find es drei Jahrhunderte, dafs einer der gröfsten Maler, einer der erlauchteften Geifter aller Zeiten geboren ward. Ueber den Tag diefes Ereigniffes war man fchon lange im Klaren; nicht fo über den Ort. Bis in die jüngfte Zeit hat man Köln als die Wiege des berühmten flandrifchen Künftlers betrachtet, und die Marmortafel an jenem Haufe der Sternengaffe dafelbft, wo die Familie Rubens zehn Jahre der Verbannung verlebt hat, hält noch immer jene irrige Anficht aufrecht. In Wahrheit aber ift Peter Paul Rubens, wie neuerdings durch urkundliche Forfchung ermittelt ward, in dem kleinen Städtchen Siegen, damals zur Graffchaft Naffau, jetzt zum Regierungsbezirk Arnsberg der preufsifchen Provinz Weftfalen gehörig, zur Welt gekommen.

Es waren tragifche Gefchicke, welche die Eltern des Künftlers in diefe Weltabgefchiedenheit verfchlagen hatten. Die Vorfahren von Rubens, die fich bis in die Mitte des 14. Jahrhunderts urkundlich verfolgen laffen, gehörten einer alten bürgerlichen Familie Antwerpens an. Der Vater unferes Künftlers, Jan Rubens, hatte fich der Rechtswiffenfchaft gewidmet und feine Studien in Rom am Collegium der Sapienza vollendet. Heimgekehrt trat er in den Dienft der Stadt, verheirathete fich mit Maria Pypelinx und ward 1562 zu dem anfehnlichen Amte eines Schöffen berufen. Es waren damals jene unglücklichen Zeiten, wo durch die bigotte Graufamkeit Philipp's II. und den Blutdurft Alba's jeder Keim eines Strebens nach religiöfer Freiheit und politifcher Selbftändigkeit in den fpanifchen Niederlanden gewaltfam vernichtet wurde. Als 1568 nach der Hinrichtung von Egmont und Hoorn viele der angefehenften Männer, an der Spitze Wilhelm von Oranien, das Land verliefsen, zog auch Jan Rubens, weil er als Anhänger des proteftantifchen Bekenntniffes fich nicht ficher fühlte, mit den Seinigen nach Köln, wo fich die Mehrzahl diefer Emigranten niedergelaffen hatte. Der feingebildete Doctor Rubens trat in Beziehungen zu Wilhelm von Oranien, deffen unwürdige Gemahlin Anna von Sachfen, Tochter des Herzogs Moritz, ihn zu ihrem Rechtsbeiftand wählte. Rubens liefs fich in ein ftrafbares Verhältnifs mit der unfeligen Fürftin verftricken. Auf einer feiner Reifen zu ihr ward er verhaftet, auf die Vefte Dillenburg abgeführt und zum Tode verurtheilt. Nur den unabläffigen Bemühungen feiner hochherzigen Gattin gelang es, die Vollziehung der Todesftrafe zu hintertreiben und endlich fogar ihn aus dem Gefängnife zu befreien. Gegen hohe Caution ward es ihm geftattet, mit den Seinigen in dem Städtchen

Siegen als Internirter zu leben (1573). Dort ward am 29. Juni 1577 als fechftes Kind feiner Eltern Peter Paul Rubens geboren. Im folgenden Jahre darf die Familie nach Köln zurückkehren, wo der Vater, nachdem er fammt den Seinigen in den Schoofs der katholifchen Kirche wieder eingetreten war, 1587 ftirbt. Ein Jahr darauf gelingt es den unabläffigen Bemühungen der Witwe die Erlaubnifs zur Rückkehr nach Antwerpen zu erlangen und fogar das confiscirte Vermögen für ihre fieben Kinder zu retten.

Wie eine zweite Vorfehung wachte diefe hochherzige Dulderin über das Leben ihrer Kinder, und befonders fcheint Peter Paul, deffen hohe Begabung fchon früh fich gezeigt haben mufs, die Sorgfalt der zärtlichen Mutter in hohem Maafse erfahren zu haben. Ihr Streben ging dahin, dem Knaben eine gelehrte Erziehung zu geben und ihn zum Berufe des Vaters heranzubilden. In der Schule der Jefuiten, welche fich durch ihren fyftematifchen Unterricht und ihre klaffifche Gelehrfamkeit auszeichnete, erhielt er die Grundlage jener gediegenen und univerfellen Bildung, in der er wohl den Künftlern aller Zeiten überlegen ift. Als Page im Haufe der Gräfin Lalaing, der vornehmften und edelften Dame Flanderns, eignete er fich die Umgangsformen der höheren Stände an, die ihm nachmals im Verkehr mit den erften Fürftenhöfen feiner Zeit von fo hohem Werth waren. Aber die Neigung des jungen Rubens wandte fich fo entfchieden der Malerei zu, dafs das Widerftreben der Mutter allmählich befiegt ward, und er zuerft zu Tobias Verhaecht in die Lehre kam.

Man hat bisher gewöhnlich die Vorgänger von Rubens in ziemlich wegwerfender Weife behandelt, um fein Auftreten völlig meteorhaft zu geftalten. In Wahrheit aber verdankt er feinen Vorläufern und Lehrern gar Manches, das freilich durch feine geniale Begabung erft zur vollen Entwickelung kommen follte. Ein Rückblick auf die Gefchichte der flandrifchen Kunft wird dies erklären. Im Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts war durch die Brüder van Eyck die Malerei zu einer Höhe geführt worden, für welche wir kaum eine genügende Erklärung finden. Die Kunft eines Hubert van Eyck, wie fie fich im Genter Altarbild ausfpricht, einerfeits noch erfüllt von der feierlichen Symbolik des Mittelalters, andrerfeits aber durchftrömt von einem ganz neuen Naturgefühl, das mit wundergleicher Gewalt plötzlich wie die vom Eife befreiten Bäche des Frühlings hervorbricht, fteht wie ein Wunder, wie die erlöfende That eines grofsen fchöpferifchen Genius am Anfang der modernen Kunftgefchichte. Erft feit Hubert und Jan van Eyck befitzen wir eine Malerei im eigentlichen Sinne des Wortes. Ihre Schüler und Nachfolger, die Hugo von der Goes, Peter Criftus, Juftus van Gent, Rogier van der Weyden, Hans Memling bis zu Gerhard David und Dirk Bouts haben den Kreis treuer Naturauffaffung und charakteriftifcher Schilderung des Menfchenlebens fammt feiner landfchaftlichen und architektonifchen Umgebung wohl zu erweitern, aber nicht zu vertiefen vermocht. Ein ganzes Jahrhundert hindurch bewegt fich die flandrifche Malerei in den Geleifen eines treuen, aber etwas engen Realismus. Da brach im Anfang des 16. Jahrhunderts wie eine Wundermähr die Kunde von der freien Blüthe der italienifchen Renaiffancekunft aufregend und beunruhigend in die ftillen Kreife der niederländifchen Künftler hinein. So mächtig war der Reiz der Kunftweife eines Rafael und Michelangelo, dafs von Mabufe und Bernardin von Orley an die niederländifchen Künftler faft ohne Ausnahme nach dem Süden pilgerten, um dort in der römifchen Schule den edlen, durch die Antike geläuterten Stil, die grofsartig ideale Formbehandlung, vor Allem die freie Darftellung nackter Figuren fich anzueignen. Was die nächften Decennien unter einem Lambert Lombard (Sutermans), Michael Coxcie, Franz Floris (de Vriendt) gefchaffen haben, ift für uns jetzt wenig erbaulich. Mochte der letztere Meifter von feiner Zeit den Ehrentitel des flandrifchen Rafael erhalten, wir erkennen in feinen und feiner Zeitgenoffen Arbeiten wohl die Manier der römifchen Schule, verbunden mit einem Streben nach Grazie und Eleganz, aber zugleich den Verluft der grofsen malerifchen Eigenfchaften der früheren einheimifchen Schule, durch welche diefelbe fogar auf Italien einen mächtigen Einflufs geübt hatte.

Inzwifchen entwickelte fich gerade durch nordifche Meifter, durch die Elzheimer, Bril, Brueghel als befonderer Zweig der Malerei die Landfchaft, zuerft allerdings noch in dem der germanifchen Sinnesweife eigenen Streben nach der bunten Vielheit und Mannichfaltigkeit der Naturformen, wie fie in Darftellungen des Paradiefes, der vier Jahres- und Tageszeiten, der vier Elemente u. dergl. damals beliebt waren. Auch Rubens' erfter Lehrer hat folche Werke im Sinne feiner Zeit gemalt, und jedenfalls konnte fein Schüler die technifchen Grundlagen recht wohl bei ihm fich aneignen. Von dort kam er in die Schule zu Adam van Noort, einem Künftler von derber Handfertigkeit, der in der italienifirenden Strömung feiner Zeit fich die kräftige heimifche Sinnesweife und ein harmonifches Kolorit bewahrt hatte. Die vier Jahre, welche der junge Rubens in diefer Werkftatt zubrachte, haben ihm ohne Zweifel eine tüch-

tige Grundlage und befonders eine folide Farbenbehandlung gegeben. Dafs neben ihm Künftler wie H. van Balen und Jordaens bei demfelben Meifter lernten, darf wohl beachtet werden. Den Abfchlufs feiner Lehrjahre endlich machte Rubens bei dem feingebildeten Otto Venius (van Veen), der lange in Italien gewefen war und die Summe der dortigen künftlerifchen Bildung in fich aufgenommen hatte. Venius unterfcheidet fich von Künftlern wie Floris, Coxcie und Anderen dadurch, dafs er eine eklektifche Natur war und neben den Einflüffen der römifchen Schule, welche in ihrer heterogenen Art auf die nordifchen Künftler nichts weniger als günftig gewirkt hatte, vor Allen den Venetianern fich ergab. Hier ift ein unmittelbarerer Pulsfchlag der Natur und jene unvergleichliche Farbenharmonie, die der flandrifchen Sinnesweife viel fympatifcher fein mufste, als der ftrenge plaftifche Idealismus der römifchen Schule. Venius ift keine eminent fchöpferifche Natur; die befonnene Reflexion erfcheint in ihm ftärker als die Phantafie: aber in feinen Werken erkennen wir vielfach Vorahnungen des Rubens'fchen Stils, fo dafs fein Einflufs auf den Schüler unzweifelhaft ein grofser gewefen fein mufs.

Hier ift nun der Ort, gegen die allgemein beliebte Verurtheilung der flandrifchen Kunft von etwa 1530 bis 1600 Verwahrung einzulegen. Gewifs ift der Gefammteindruck der Werke aus jener Epoche im Allgemeinen kein günftiger. Wenn man die kalten, harten, bunten Bilder mit dem dünnen, faft gläfernen Farbenauftrag und der mühfam gequälten antikifirenden Idealform der Köpfe und Geftalten, der plaftifchen Gewandwürfe gegen die herrlichen, harmonifchen, durch und durch nationalen Schöpfungen der Eyck'fchen Schule hält, fo ift keine Frage, auf welche Seite fich die Wagfchale neigen mufs. Aber vergeffen wir nicht, dafs die altflandrifche Schule fich ein Jahrhundert lang in den ziemlich engen Geleifen eines fcharf begrenzten Naturalismus bewegt hatte. Sie konnte fich wohl in die Breite, aber nicht in die Tiefe ferner entwickeln, und in dem Beftreben, die ganze Fülle der Naturerfcheinungen darzuftellen, war ihr längft die Gröfse des Stils eines Hubert van Eyck abhanden gekommen. Was konnte diefe Kunft aus eigenen Mitteln über Gerhard David und Quintin Matsys hinaus noch erreichen? Es war ein Naturgefetz, dafs die grofse Renaiffancekunft Italiens feit dem Beginn des 16. Jahrhunderts ebenfo gut ihren Eroberungsgang antreten mufste, wie ein Jahrhundert vorher der flandrifche Realismus überall gefiegt hatte. Für die Malerei war allerdings zunächft das Eindringen der italienifchen Renaiffance mit ihrem idealifirenden Formalismus ein Rückfchritt; aber die Gefammtkultur im Norden erfuhr durch die Aufnahme des Humanismus, durch die begeifterte Hingabe an das klaffifche Alterthum, durch die Berührung mit der grofsen Formenauffaffung des Südens entfchiedene Förderung. Ohne diefe Berührung wäre der Norden unzweifelhaft in einer kleinen, engen, philifterhaften Weltanfchauung verknöchert. Es war providentiell, dafs in Flandern faft ein halbes Jahrhundert lang kein grofses malerifches Genie aufftehen follte, weil die Zeit für ein folches noch nicht gekommen war. Für die Talente zweiten und dritten Ranges, welche in diefer Zeit geboren wurden, war die Aufgabe gerade genügend, die Refultate der italienifchen Kunft in fleifsiger Arbeit dem nordifchen Bewufstfein näher zu bringen und vertraut zu machen.

Als die Zeit fich erfüllt hatte, ward der Nation der grofse Genius gefchenkt, welcher die gefammten Ergebniffe der italienifchen Kunft, die tiefe Begeifterung für das klaffifche Alterthum mit dem gefunden flandrifchen Naturgefühl verfchmelzen und die beiden fcheinbar heterogenen Elemente zu einem neuen grofsen Stil vereinigen follte. Das war Peter Paul Rubens.

Als der junge Künftler 1598 mit einundzwanzig Jahren Meifter in der Lukasgilde zu Antwerpen geworden war, vermochte ihm die Heimat keine weiteren Bildungselemente zu bieten. Es trieb ihn nach Italien, nach der Quelle, aus welcher beinahe feit einem Jahrhundert die flandrifche Kunft fich zu erneuern gefucht hatte, und als er mit dem Beginn des neuen Jahrhunderts (am. 9. Mai 1600) fich nach dem Süden aufmachte, begann mit diefem entfcheidenden Schritte in Wahrheit eine neue Aera für die flandrifche Malerei. Seine Verhältniffe am Hofe zu Mantua, in deffen Dienft er ziemlich bald trat, um über fieben Jahre darin zu verharren, waren keineswegs fo glänzend, wie man wohl früher angenommen hat. Auch die Sendung nach Spanien, an deffen Hof er im Auftrage Vincenzo Gonzaga's Gefchenke zu bringen hatte, war mehr mit Mühfalen und Widerwärtigkeiten, als mit ehrenvollen Auszeichnungen bedacht. Befanden fich doch unter den Bildern, die er dem Grafen Lerma zu überbringen hatte, nicht einmal folche von feiner eignen Hand, und unterliefs man es doch fogar in der Audienz, ihn dem Könige vorzuftellen: Beweis genug, wie wenig man damals in Mantua das Juwel zu fchätzen wufste, das man in ihm befafs; dennoch hielt Rubens getreulich in feiner untergeordneten Stellung aus, hauptfächlich wohl deshalb, weil fie ihm Gelegenheit bot, den allen grofsen Naturen eignen Hang nach Erkenntnifs zu befriedigen.

In Venedig zuerſt hatte er die glänzenden Meiſter des Kolorits ſtudirt. Die einfache Gröſse und vornehme Würde Tizian's zogen ihn ſo mächtig an, daſs er nachmals in ſeiner Kunſtſammlung nicht blos 19 Bilder von Tizian beſaſs, ſondern eine ganze Reihe von Portraits, die er nach jenem Meiſter copirt hatte. So ſtark war aber damals ſchon Rubens' künſtleriſcher Stil ausgeprägt, daſs man mehr von freien Uebertragungen in's Flandriſche, als von ſtrengen Copien reden muſs. Beweis iſt das ſchöne weibliche Bildniſs im Belvedere, deſſen Original ſich in Dresden befindet; Beweis ferner und in noch höherem Grade ſeine freien Nachbildungen nach Mantegna's Triumphzug des Cäſar. Daſs Paolo Veronese, deſſen lebenſprühende Heiterkeit und Farbenpracht ihm innerlich ſo verwandt waren, daſs Tintoretto und Baſſano, der Erſtere durch das leidenſchaftlich Heroiſche ſeiner Bilder, der Letztere durch den idylliſch gemüthlichen Ton ſeiner Kompoſitionen mit ihren reichen landſchaftlichen Gründen ihn nicht minder anzogen, können wir aus der groſsen Anzahl von Gemälden jener Meiſter ſchlieſsen, die er nachmals an ſich gebracht hat. In Mailand zeichnete er Lionardo's Abendmahl, in Florenz jenen berühmten Carton des groſsen Florentiners, der ſpäter untergegangen und nur noch durch die Studie von Rubens bekannt iſt.

Noch mächtiger vielleicht wirkte Rom auf ihn ein, das ihm durch mehrmaligen längeren Aufenthalt völlig vertraut wurde. Wie tief er den Geiſt des klaſſiſchen Alterthums und die Schönheit antiker Skulpturen in ſich aufgenommen, bezeugen zahlreiche ſchriftliche Aeuſserungen ſeiner Hand. So lebendig war die Erinnerung an die dortigen Eindrücke, daſs er noch in ſpäteren Jahren brieflich einem Freunde das Gemälde der Aldobrandiniſchen Hochzeit zu ſchildern weiſs. Antike Skulpturen, Statuen und Reliefs, beſonders aber geſchnittene Steine, von denen er gelegentlich ſagt, ſie machten ihm mehr Freude als irgend Etwas, das er je geſehen, ſammelte er unabläſſig. Vor allen Dingen aber war, wie in Mantua das Studium des ihm vielverwandten Giulio Romano, ſo in Rom für ihn Michelangelo von höchſter Bedeutung, wie denn ohne Frage auch Rafael's groſse Compoſitionen im Vatikan mächtig zu ihm ſprachen. Dazu kam, daſs ſein Aufenthalt in der ewigen Stadt in eine Zeit fiel, wo die gröſsten künſtleriſchen Gegenſätze einander bekämpften. Neben die manieriſtiſchen Nachzügler Michelangelo's, die eben am Ausſterben waren, hatte die Schule der Caracci mit ihrem Eklekticismus ſich geſtellt, während der Naturalismus eines Caravaggio der Kunſt neue Bahnen eröffnete. Daſs der Letztere namentlich auch auf Rubens eingewirkt hat, läſst ſich vielfach erkennen; war der junge flandriſche Maler doch eben ſo offen anerkennend, wie frei empfänglich für jeden bedeutenden Einfluſs.

Was aber am höchſten bei ihm zu bewundern, iſt die ſelbſtändige Kraft, mit der er alles das in ſich aufnahm, ohne darüber irgend zum Eklektiker zu werden. Während noch ſein Lehrer Otto Venius mit ſeinem ſchwächeren Naturell den italieniſchen Einflüſſen gröſstentheils erliegen muſste, war das originale Genie in Rubens ſo gewaltig, daſs es unbeirrt ſich aus eigner nationaler Gefühlsweiſe ſtetig entwickelte. Als ihn im October 1608 die Nachricht von der ſchweren Erkrankung ſeiner Mutter nach Hauſe rief, und er die edle Frau nicht mehr am Leben traf, da war, nachdem die Herbigkeit des erſten Schmerzes ſich gemildert hatte, ſein erſter Gedanke, wieder nach Italien zurückzukehren. Erzherzog Albrecht und ſeine Gemahlin Iſabella erwarben ſich damals das Verdienſt, ihn der Heimat erhalten zu haben. Seit 1596 mit der Statthalterſchaft der Niederlande betraut, ſuchten ſie das unter Philipp II. tief geſunkene Land wieder zu heben. Namentlich ſchwelgte ihr religiöſer Sinn in der Stiftung von Kirchen und Klöſtern, die aufs Reichſte mit Kunſtwerken geſchmückt wurden. Es war die Zeit, wo der Jeſuitenorden in kühnem Aufſchwunge die durch die Reformation erſchütterte katholiſche Kirche wiederherzuſtellen und zu neuem Glanze zu erheben ſuchte. In kluger Berechnung der menſchlichen Natur ſteigerten die Söhne Loyola's den Pomp des Kultus, die Pracht der Kirchen mit allen Mitteln, welche der Barockſtil jener Zeit ihnen darbot. Unter ihren Händen wetteiferten Architektur und Plaſtik in kühnen Effekten mit der Malerei; dieſe letztere aber mit ihren Martyrien, Wundern und Ekſtaſen ſprach am mächtigſten die Gedanken der Zeit aus. Der Naturalismus, der damals in der Luft lag, bot ihr dazu die Mittel durch energiſche Auffaſſung der Wirklichkeit, durch den Glanz eines feurigen Kolorits, durch die Zauber des Lichts und des Helldunkels, worin die groſsen Künſtler der Zeit mit einander wetteiferten. Rubens hatte in ſeiner Begabung Alles, um dieſen Anforderungen gerecht zu werden, denn ſeine eigene Richtung auf kühne Lebendigkeit und leidenſchaftliche Bewegung traf mit jener Strömung der Zeit zuſammen.

Als er bald nach ſeiner Rückkehr im Auftrage ſeiner fürſtlichen Beſchützer das berühmte Altarwerk von San Ildefonſo malte (1609), war dies die erſte Probe des neuen groſsen Stils, neben welchem alles Frühere klein und beſchränkt erſcheinen muſste. Hier war die feierliche Gröſse, die vollkommene Freiheit der italieniſchen Kunſt mit der friſchen

Kraft flandrifcher Empfindung verfchmolzen. Der Künftler hat fpäter wohl Gewaltigeres, aber nie Vollkommeneres gefchaffen. Die geiftreiche Nadel W. Unger's hat diefe edlen Compofitionen weiteren Kreifen zugänglich gemacht, und W. Bode hat (im II. Jahrg. der Mittheilungen Nr. 1) jene Publikation mit feinen Bemerkungen über die Kunftweife des grofsen Malers begleitet. Zum würdigen Abfchlufs diefer Veröffentlichung reiht fich nunmehr in einer neuen Radirung Unger's die Nachbildung der Aufsenfeite des Triptychons an. Es ift eine fogenannte »Ruhe auf der Flucht nach Aegypten«, in Wahrheit aber vielmehr eine erweiterte Darftellung der heiligen Familie. Wir fehen die Mutter mit dem Kinde, vom Nährvater Jofeph begleitet, unter einem Apfelbaum raften. Diefe Gruppe füllt die rechte Seite des Bildes. Gegenüber von links naht Elifabeth mit dem kleinen Johannes, von der markigen Greifengeftalt des heiligen Zacharias geleitet. Letzterer bietet dem Chriftkind einen Zweig mit Aepfeln, den er eben vom Baum gebrochen, während die mit dem Ausdruck inniger Verehrung auf's Knie gefunkene Elifabeth den kleinen freudeftrahlenden Johannes vor fich herfchiebt, der mit vorgeftreckten Aermchen und gefalteten Händen das göttliche Kind begrüfst. Welch anmuthiges Bild glückfeligen Familienlebens entwirft uns hier der grofse Künftler! Und welch wunderbarer Rhythmus frei bewegter Symmetrie in der Compofition! Die Linien der beiden Gruppen ftreben in pyramidalem Aufbau gegen einander, wie es die italienifche Kunft der klaffifchen Zeit liebt, und wie namentlich Rafael's heilige Familie in der Münchener Pinakothek es zeigt. In diefem feierlichen, faft architektonifchen Aufbau, in dem Adel und der Innigkeit des Ausdrucks, der alle Köpfe an der Handlung Theil nehmen läfst, nirgends die fpäter fo oft auch bei Rubens eintretende Luft an Epifoden und Nebengedanken zeigt, verrathen fich Nachklänge der grofsen italienifchen Kunft. Der heilige Jofeph vollends erfcheint in feiner vornehmen Nobleffe, wie eine Reminiscenz aus Tizianifchen Bildern; ja, das ganze Werk muthet uns wie eine Infpiration venezianifcher Kunft an. Im Uebrigen aber mifchen fich echt flandrifche Züge ein, vor Allem in der huldvollen Geftalt der Madonna, die einen dem Künftler am Herzen liegenden nationalen Typus zeigt, freilich ebenfalls noch mit einem Nachhall der vornehmen Tizianifchen Madonnen. Vollends das Kindchen in der entzückend leichten Lage und dem naivkräftigen Leben, in meifterlicher Verkürzung gezeichnet und in leichten Tönen leicht hingehaucht, ift eins der blonden rofigen Gefchöpfe, welche Rubens fo oft mit voller Luft gefchildert hat. Wenn die Künftler Italiens die heilige Familie gern unter dem Schatten einer Palme, namentlich einer Dattelpalme darftellen, fo ift hier bei Rubens der Apfelbaum ein aus der heimifchen Natur gefchöpftes Motiv von anfprechender Verftändlichkeit. Man könnte darin zugleich eine fymbolifche Anfpielung auf den Apfelbaum des Paradiefes vermuthen. Von köftlicher Naturfreude zeugt die fchöne Landfchaft, bis zu den im Vordergrund fpielenden Kaninchen. Der volle Jubel der Scene klingt dann in den reizvollen nackten Kinderengeln aus, welche in den Zweigen des Apfelbaums fich tummeln. Leicht und geiftreich ift die Ausführung des Ganzen in einem klaren goldigen Ton mit bräunlichen Schatten; coloriftifch meifterhaft der Aufbau der Gruppen, deren helles Licht zufammengehalten wird durch die im Halbdunkel des Baumfchattens zu beiden Seiten die Compofition einfchliefsenden beiden Männergeftalten. Mit wahrem Genufs verfolgt das Auge in der Nachbildung alle diefe malerifchen Feinheiten und zugleich den vollen Ausdruck idyllifcher Ruhe, holdfeligen Familienglücks, den dies fchöne Bild athmet.

Mit dem Ildefonfo-Altar hatte Rubens feinem Vaterlande eine reife Frucht des Südens und zugleich die erfte Blüthe einer neuen grofsen Kunft dargebracht. Mit ihm brach eine Aera an, die durch feine unerfchöpfliche Phantafie und wunderbar leichte Geftaltungskraft eine der reichften im ganzen Gebiete der Malerei werden follte.

Die äufseren Verhältniffe des Künftlers geftalteten fich auf's Günftigfte. Seit 1609 mit der klugen u. anmuthigen Ifabella Brandt, der Tochter eines angefehenen Rechtsgelehrten, verheirathet, verbrachte er in dem fchönen Haufe, das er fich felbft erbaut, Jahre beglückten Schaffens und ungetrübten Familienlebens. Hunderte von Schülern drängten fich zu feiner Werkftatt, und die Begabteren durften ihm in der Ausführung der umfangreichen Aufträge zur Hand gehen, welche ihm von allen Seiten zuftrömten. Die berühmten Bilder der Kreuzaufrichtung und der Abnahme vom Kreuz entftanden in den erften Jahren; daran reihen fich bald die Anbetung der Könige, jetzt im Louvre, das Altarbild des heiligen Bavo, in der Kathedrale zu Gent, und die mächtige Kreuzigung Chrifti in der Akademie zu Antwerpen, genug: eine Reihe feiner bedeutendften Schöpfungen. Ebenfo entftand bald das berühmte Jüngfte Gericht in der Pinakothek zu München, welches er um den Preis von 1500 Gulden für die Jefuitenkirche von Neuburg malte. Auch die grofsartige Löwenjagd zu München und die ebendort befindliche Amazonenfchlacht find aus diefer frühen Zeit. Doch es wäre vergeblich, auch nur die hervorragendften Werke diefes fruchtbarften

Meifters, der je gelebt hat, anführen zu wollen.

Aber darauf mufs hingewiefen werden, dafs Rubens nicht blos an Reichthum der Phantafie, fondern auch an Mannichfaltigkeit des Schaffens vielleicht der gröfste aller Maler ift. Er umfafst alle Stoffgebiete der Malerei und zeichnet der niederländifchen Kunft den Weg vor, auf welchem fie fich ein Jahrhundert hindurch weiter entwickeln follte. Wer hat je in den ruhig friedlichen Schilderungen legendarifchen und biblifchen Inhalts, wer je in den leidenfchaftlichen Scenen eines erhöhten dramatifchen Lebens ihn übertroffen? Gewaltige Thatkraft durchzuckt die heroifchen Geftalten, die er gefchaffen; es ift ein Riefengefchlecht, ähnlich den Titanen Michelangelo's; aber völlig durchpulft und erregt von einer kühnen finnlichen Kraftfülle, die ihren Ausdruck in ftürmifchen Kataftrophen fucht. Scenen wie Simfon's Gefangennahme, wie der Kindermord, wie der Sturz der böfen Engel find Lieblingsthemata für ihn. Selbft im Reiche der Thierwelt fucht er am liebften den Kampf Aller gegen Alle auf: fo werden feine Löwen-, Bären-, Wolfs-, Hirfchjagden zu hochdramatifchen Darftellungen, die an fpannendem Intereffe den Charakter hiftorifcher Gröfse erreichen. Nicht minder gewinnt er aus der antiken Sagenwelt eine Reihe köftlicher Schöpfungen voll fprühenden Lebens in Bildern, wie der Raub der Töchter des Leukippos (München), Boreas die Eireithyia entführend (man vergl. im Galeriewerke den trefflichen Stich Sonnenleiter's), in feinen bacchantifchen Scenen im Raube der Proferpina, dann wieder in der jubelvollen Schilderung des Venusfeftes (Belvedere zu Wien). Auch die antike Gefchichte begeiftert ihn zu mächtigen Compofitionen, wie die Deciusbilder in der Galerie Liechtenftein. Gleich feinem Zeitgenoffen Shakefpeare, an welchen er uns fo oft erinnert, fteht er als Sohn zweier Welten zwifchen dem chriftlichen Mittelalter und der Antike, die er mit ähnlicher Freiheit auffafst wie der grofse britifche Dichter. Wie jener unter den Poeten, fo ift er unter den Malern vielleicht der gröfste Dramatiker; wie Jener ift er ein Sohn der Renaiffance, die er im Sinne des Nordens aufnimmt und mit aller Lebenskraft auf unfern Boden verpflanzt. Diefelbe Richtung, welche damals in unfrer Architektur eine Verfchmelzung beider Kulturwelten, der des Südens mit der des germanifchen Nordens vollzog, erlebt in Shakefpeare und Rubens ihre vollkommenften, ihre genialften Repräfentanten.

Und was follen wir weiter fagen von der grofsartigen Freiheit, mit welcher in feinen Liebesgärten (Madrid, Wien, Dresden) eine poetifche Verherrlichung des vornehmen Dafeins im heitren Lebensgenufs uns entgegentritt! Die fpäteren Künftler des höheren Genres bis zu den Boucher, Watteau, van Loo herab haben Impulfe von diefen Bildern empfangen; aber fie überfetzen im Sinne ihrer Zeit die feurige Glut der Renaiffance in das glatte, überfeine und überzierliche Wefen des Rococo. Ebenfo ift in feiner wilden Kirmefs im Louvre alles, was die fpäteren Bauernmaler, die Teniers, Oftade, Brower gemalt, fchon vorweg genommen, und dazu in einer Kühnheit und leidenfchaftlichen Bewegung, dafs alles Spätere dagegen uns zahm erfcheint. Und ganz daffelbe läfst fich von feinen Landfchaften fagen, in denen zum erften Male das bunte Vielerlei der früheren Landfchaft durch die Kraft eines ftimmungsvollen Tons, durch die beherrfchende Vertheilung von Licht und Schatten, durch fein abgeftufte Luftperfpektive malerifch zufammengefafst wird.

Wie er aber felbft einem fo zweifelhaften Genre, wie die Allegorie ift, ein hohes Lebensgefühl mitzutheilen weifs, das darf vielleicht als ein höchftes Zeichen feiner Genialität betrachtet werden. Die Barockzeit liebt jene feltfame Verquickung von Geftalten der Wirklichkeit mit Figuren des antiken Olymps und allegorifchen Perfonificationen, und Rubens war nicht der Mann, folchen Aufgaben aus dem Wege zu gehen. Seine berühmte Luxembourg-Galerie bildet das Hauptbeifpiel von der wunderbaren Freiheit, der lebensvollen Kraft, der malerifchen Vollendung, womit er folche Stoffe zu behandeln weifs. Wer möchte neben den geiftvoll aufgefafsten Portraits in diefen Bildern die Geftalten der Allegorie und des antiken Mythos entbehren, die mit dem ftrahlenden Glanze ihrer nackten Körper die höchften Lichtpunkte in den grofsen, malerifch reich abgeftuften Compofitionen bilden?

Ueberhaupt find gerade diefe Arbeiten ungemein lehrreich für die Erkenntnifs der völlig nach malerifchen Prinzipien verfahrenden Darftellungsweife des Meifters. Seine Farbenbehandlung knüpft unmittelbar an diejenige eines Tizian und Paolo Veronefe an; aber er bleibt nicht dabei ftehen. Zuerft zwar ftrebt er wie jene nach einem Verfchmelzen und Vertreiben der Töne, nach jenen feinen Uebergängen, die wir befonders bei Tizian bewundern. Ebenfo findet man den goldig bräunlichen Grundton, der dem grofsen venetianifchen Meifter eigenthümlich ift, oft in den früheren Rubens'fchen Bildern. Auch der Ildefonfo-Altar verräth noch ftarke Nachklänge venetianifcher Einflüffe. Später jedoch ftreift Rubens diefelben mehr und mehr ab, und kommt zu jenem gerade ihm eigenthümlichen Colorit, an welchem man fchon von weitem auf den erften Blick die Schöpfungen des flandrifchen Meifters erkennt. Die höch-

ſten Töne ſind immer jene blühenden weiblichen Körper mit dem milchweiſsen, roſig angehauchten Teint, glänzend in Geſundheit und Kraft, mit dem üppigen goldgelben Haar und dem ſtrahlenden Blick, der freilich meiſtens ein mehr ſinnliches Naturell anzeigt. Die Thaufriſche dieſer Körper erhält durch bläuliche Schattentöne ihre Modellirung, und es iſt bemerkenswerth zu ſehen, wie Rubens dieſe verſchiedenen Farbentöne in breiter Pinſelführung mit voller Entſchiedenheit neben einanderſetzt, nur durch leichte Laſuren ſie vermittelnd. In den Gewändern ſpielt dann ein leuchtendes Roth eine groſse Rolle, das in dem reichen Concert der Rubens'ſchen Farben neben jenen Fleiſchtönen gleichſam die Oberſtimme hat. Es iſt dann dafür geſorgt, daſs ein nicht minder kräftiges Blau und ſaftiges Grün den erforderlichen Gegenſatz bietet, während Violett, Braun, Gelb und die ganze übrige Skala gemiſchter Farben ſich dazu geſellen. Wenn andere groſse Meiſter, wie Velasquez, Frans Hals, Rembrandt zu einer immer gröſseren Vereinfachung der Palette hinſtreben, ſo daſs in einem einzigen Grundakkord die Mannichfaltigkeit der Lokaltöne ſich gleichſam auflöſt, hat Rubens bis an's Ende ſtets den ganzen Reichthum der Localfarben auf ſeiner Palette feſtgehalten und in Darſtellungen ausgeſtrömt, in welchen eine freudige, ungebrochene Kraft, jubelnde Lebensfülle, ſtrahlende Geſundheit und Heiterkeit ſich zu erkennen geben. Während Andere den gedämpften Ton der Streichinſtrumente vorziehen, fehlt in ſeinem reich beſetzten Orcheſter kein Inſtrument, und jedem iſt vom Meiſter ſeine Rolle zugetheilt. Man wird vielleicht fagen dürfen, daſs in alledem der Ausdruck dieſes unvergleichlich geſunden und reichen Naturells, dieſes glückgeſegneten Künſtlerlebens ſich ſpiegle. Und dies bringt uns noch einmal auf die Perſönlichkeit des Meiſters.

Wir beſitzen eine Fülle von Mittheilungen individuellſter Art in den Briefen des groſsen Mannes, welche über den Charakter, über das Weſen des ganzen Menſchen Licht verbreiten. Erläutert werden dieſelben in anziehendſter Weiſe durch zahlreiche Selbſtbildniſſe, die wir von ſeiner Hand beſitzen. Er hat ſich dabei gern im gemüthlichen Verkehr mit den Seinigen dargeſtellt, wie in den beiden Bildern der Münchner Pinakothek, wo er einmal mit ſeiner erſten Gemahlin, der klugen und anmuthigen Iſabella Brandt, das andere Mal mit der mehr ſinnlich ſchönen zweiten Frau Helene Fourment erſcheint. Sich allein hat er dann in dem noblen Bilde des Belvedere dargeſtellt, welches uns nunmehr in dem ſchönen Stich von J. Lindner vorliegt. Ueber die Provenienz des Bildes erfahren wir durch Güte des Herrn Galeriedirectors E. von Engerth, daſs daſſelbe im Kataloge von 1720 bereits erſcheint, höher hinauf aber bis jetzt nicht zu verfolgen iſt. Der Meiſter zeigt ſich hier etwas älter als in manchen andern ſeiner Selbſtportraits, namentlich dem ſchönen in der Galerie der Uffizien. Er erſcheint uns als ein hoher Vierziger, der edle feine Kopf faſt ſorgenvoll und abgeſpannt, ſelbſt die Haltung der Geſtalt nicht ſo elaſtiſch, wie in früheren Bildern. Sollte das Bild vielleicht unter dem Eindruck des Todes ſeiner erſten Frau, die ihm 1626 entriſſen wurde, entſtanden ſein? Wie dem auch ſein mag, das Werk iſt uns als Abbild eines der liebenswürdigſten und hervorragendſten Künſtler und Menſchen von hohem Werth. Wenn auch leichte Schatten auf dieſer hohen Stirn lagern, wenn der Ernſt des Lebens angefangen hat, dieſe Züge zu furchen, ſo tritt dadurch vielleicht noch mehr der geiſtige Gehalt des ausdrucksvollen Kopfes hervor. Das lockige Haar, der kurze Knebelbart, der weiſse breite Kragen und der breitkrämpige ſchwarze Hut, der ſchwarze, mit Sammet ausgeſchlagene Mantel, die ganze damals herrſchende ſpaniſche Tracht, ſie geben das Charakterbild eines Mannes von vornehmer Erſcheinung, der in einfacher, bewuſster Würde feſt auf ſich ruht. Die linke Hand, etwas fleiſchig und breit gezeichnet, ſtützt ſich auf den Schwertgriff, während die Rechte, mit dem Fauſthandſchuh bekleidet, den andern Handſchuh hält. Die anſpruchsloſe Schlichtheit der Erſcheinung harmonirt mit der vornehmen Haltung und dem geiſtig bedeutenden Gepräge des Kopfes. Alles ſcheint darauf hinzudeuten, daſs Rubens ſich hier nicht wie ſonſt wohl als der frohe leichtlebige Künſtler, nicht als der glückliche Gatte und Familienvater, ſondern als der ernſte ſorgenbeladene Staatsmann und Diplomat, der er ſeit 1627 wurde, hat vorführen wollen.

Der Kupferſtecher hat dies edle Werk mit gröſster Liebe wiedergegeben und bei der Nachbildung deſſelben ebenſowohl die volle Kraft wie die zarteſte Weichheit des Grabſtichels zur Geltung gebracht. Die kräftigen Töne der Fleiſchpartien in Kopf und Hand, das weich Lockige des Haares, die glänzenden Lichter auf dem Kragen und dem Degengefäſs erhalten an dem tiefen Schwarz des Hutes und des Mantels, deſſen Sammtbeſatz unvergleichlich ſaftig und weich wiedergegeben iſt, die wirkſamſte Steigerung. Der Stich wird dem hohen maleriſchen Reiz des Originals völlig gerecht.

Das Selbſtbildniſs von Rubens veranlaſst uns auf die neuerdings von einem geiſtreichen Franzoſen, dem Maler Fromentin, erörterte Frage nach der Bedeutung des Meiſters als Portraitmaler einzugehen. Der franzöſiſche

Kritiker kommt zu dem mehr als feltfamen Verdikt, «Rubens fei kein Portraitift; feine Bildniffe feien fchwach, fie verrathen geringe Beobachtung, beruhen auf oberflächlicher Conftruktion, flüchtiger Aehnlichkeit; es fehle ihm an jener genau aufmerkfamen, fich unterordnenden ftarken Naivetät, welche das vollkommene Studium der menfchlichen Phyfiognomie verlangt». (Les maîtres d'autrefois p. 111). Dies Urtheil fcheint nur zu beweifen, dafs geiftreiche Menfchen gern übertreiben und in Paradoxie verfallen. Wenn derfelbe Verfaffer behauptet, die Portraits des Meifters zeigen nirgends eine Befonderheit, die feffelt, ergreift und fich unauslöfchlich einprägt, keine entfchiedene Häfslichkeit, keine Magerkeit der Umriffe, keine frappante Wunderlichkeit, fo kann er freilich feine Sehnfucht nach dergleichen zur Genüge in den nordifchen Portraitiften des 15. Jahrhunderts, von den van Eycks bis zu Dürer, befriedigen. Aber find darum jene Meifter die gröfseren Portraitmaler? find fie die objectiveren, gewiffenhafteren? In gewiffem Sinne freilich wohl: der Geift der Beobachtung war in jener Periode, welche die Natur und das menfchliche Individuum erft entdeckt hatte, von der rückhaltlofen Schärfe, wie die Kindheit fie zeigt. Aufserdem war das Gefchlecht jener Zeit im Norden ein in den Mühen und Kämpfen eines rauhen, noch wenig von der Kultur gefchmeidigten Lebens herb und eckig gewordenes: woher hätten damals Anmuth und Feinheit des Wefens kommen follen? Selbft die fürftlichen und ritterlichen Geftalten jener Zeit haben daffelbe fteife und ungelenke Wefen wie die bürgerlichen.

Rubens dagegen lebte in einer Zeit der Etiquette, der gefellfchaftlichen Verfeinerung, der Repräfentation; er verkehrte in den höchften Kreifen der Gefellfchaft, hatte die erften Fürften der Zeit und ihren Hof zu portraitiren. Er war genug Hofmann, um feiner Auffaffung etwas Gewinnendes zu geben, aber er war auch unabhängiger Künftler genug, um fich vor einer Verflachung der Typen zu hüten.

Wenn in allen feinen Bildern eine chevalereske Nobleffe, ein vornehmer Anftand herrfcht, fo verbindet diefer fich doch mit der kraftvollen Lebensfülle, welche in Allem glüht, was der Meifter gefchaffen. In jedem Portrait wird das Allgemeine, Objektive, das die Zeit als Ausflufs ihrer gefammten Kulturverhältniffe allen Erfcheinungen aufprägt, fich mifchen mit dem Befonderen, Subjektiven, das die Perfönlichkeit des Meifters hinzubringt. Je ftärker diefe Perfönlichkeit ift, defto mehr wird fie fich auch in den Portraits geltend machen. Ift dies fubjective Element bei Frans Hals und Rembrandt geringer? Der Unterfchied befteht nur darin, dafs jene holländifchen Meifter die bürgerlichen Männer und Frauen ihres Landes, jene behäbigen, derben, fcharf ausgeprägten, feft, ja trotzig auf fich ruhenden Geftalten faft ausfchliefslich darzuftellen hatten. Unter ihren Händen dürften die fürftlichen Perfonen jener Zeit fich leicht zu holländifchen Mynheer's umgewandelt haben. Bei Rubens umgekehrt fliegt den bürgerlichen Perfönlichkeiten leicht etwas von den ariftokratifchen Gewohnheiten der höheren Stände an.

Maler, welche fich viel mit grofsen hiftorifchen Bildern, fei es kirchlicher, fei es profaner Art, befaffen, übertragen leicht gewiffe ideale Durchfchnittstypen aus folchen Bildern in ihre Portraits. Umgekehrt hat Rubens in den meiften feiner grofsen kirchlichen, mythologifchen oder gefchichtlichen Kompofitionen den Köpfen gewiffe individuelle, ja portraitartige Ausprägung gegeben, zum Beweis, wie ftark in ihm der Hang zur Auffaffung des Sonderlebens, diefer echt germanifch-nationale Zug, war. Wer die herrlichen Portraits auf den Luxembourg-Bildern kennt, wird nicht umhin können, Rubens in die Reihe der erften Portraitmaler zu ftellen. Man verfolge nur z. B. die Reihe feiner Selbftportaits: auf dem frühen Bildnifs der Münchener Pinakothek, wo er mit feiner erften Frau in der Geisblattlaube fitzt, ift er der heitere, leichtlebige Künftler und glückliche Gatte; auf unferem Bilde tritt der in der Arbeit des Lebens mitgenommene, von den Mühen feiner diplomatifchen Sendungen etwas abgefpannte, durch ernfte verantwortungsvolle Gefchäfte in Anfpruch genommene Staatsmann vor uns hin. Wo ift da irgend eine Spur von conventioneller Verflachung, von Mangel an Charakteriftik? Die jetzt faft allgemein herrfchende ausfchliefsliche Vorliebe für die Holländer und die Altdeutfchen hat gewifs ihre grofse Berechtigung; aber fie darf uns nicht fo weit führen, dafs wir das Herbe, Eckige, Unfchöne für das allein Charakteriftifche halten. Wenn je ein Künftler den grofsen Stil und den edlen Schwung der italienifchen Kunft mit der vollen markigen Kraft des germanifchen Realismus verfchmolzen hat, ohne dem letzteren Abbruch zu thun, fo ift es Rubens.

Die äufseren Umftände und Verhältniffe diefes fürftengleichen Dafeins dürfen wir als bekannt vorausfetzen; nur die Hauptzüge mögen daher betont werden, weil fie zum Gefammtbilde diefer grofsartigen Perfönlichkeit gehören. Zunächft ift für Rubens bezeichnend, dafs wir ihn im glücklichften Familienleben finden. Bei keinem andern von den grofsen Künftlern der Vergangenheit treffen wir etwas Aehnliches an. Unter den

italienischen Meistern blieben grade die grössten, ein Lionardo, Michelangelo, Rafael, unvermählt; bei den nordischen Malern bis auf Dürer und Holbein finden wir nur kümmerliche Anzeichen eines Familienlebens. Aber selbst von Rubens' Zeitgenossen und Nachfolgern ist nirgends die Spur eines so ausgeprägten häuslichen Glücks zu finden. Wie viel Gewicht Rubens grade hierauf gelegt hat, erkennen wir schon daraus, dass er sich oft im herzlichen Verkehr mit den Seinen darzustellen liebte. Dieser weltberühmte Meister, den die Fürsten und Vornehmen aller Länder mit Ehrenbezeugungen und Aufträgen überhäuften, fand immer wieder Zeit und Stimmung, sich dem engsten Kreise seiner Familie zu widmen und den Pinsel des grossen Malers den Empfindungen des glücklichen Gatten und Vaters zur Verfügung zu stellen. Wiederholt hat er sich mit seiner ersten Frau, oftmals auch sie allein oder mit ihren Kindern geschildert. Die beiden Sprösslinge dieser ersten Ehe, ein frisch blühendes Knabenpaar, sieht man in dem köstlichen Bilde der Galerie Liechtenstein und wiederholt in der Galerie zu Dresden. Man empfindet, dass der glückliche Vater hier dem grossen Maler den Pinsel geführt hat. Als nach siebzehnjähriger Ehe 1626 seine erste Frau starb, blieb er vier Jahre Witwer und vermählte sich dann, dreiundfünfzigjährig, mit der sechzehnjährigen Helene Fourment (Forman). Die etwas derb sinnliche Schönheit dieser üppigen Blondine scheint den alternden Meister besonders begeistert zu haben. Wir kennen nicht weniger als 19 Bildnisse von ihr, abgesehen davon, dass er sie unzählige Male in historischen und allegorischen Kompositionen verwerthet hat. Ihr sinnlich reizendes Gesicht und der kluge anmuthige Kopf seiner ersten Frau machen sich oft in seinen Werken den Rang streitig. Am bezeichnendsten vielleicht ist das berühmte Bild im Belvedere, welches die schöne Helene ganz nackt darstellt, im Begriff in's Bad zu gehen, von einem rasch aufgerafften Pelz spärlich verhüllt.

Fünf Kinder entsprangen dieser zweiten Ehe, deren sich Rubens nur zehn Jahre erfreuen sollte. Die häufigen Gichtanfälle der späteren Lebensjahre waren vielleicht der einzige Schatten in diesem unvergleichlich glückbegünstigten Leben. Selbst der verhältnissmässig frühe Tod des Meisters (am 20. Mai 1640) darf als eine hohe Gunst des Geschickes betrachtet werden, denn er ward abgerufen, ehe sich eine Abnahme seiner hohen geistigen Begabung und seiner wunderbar reichen Phantasie geltend machte. Noch die letzten von ihm eigenhändig ausgeführten Werke, die Kreuzigung Petri für die Familie Jabach in Köln, jetzt in der Peterskirche daselbst, und die Allegorie der Schrecknisse des Krieges, für den Grossherzog von Toscana gemalt, (Galeri Pitti) zeigen ihn immer wieder auf der vollen Höhe der Meisterschaft.

Man kann von Rubens nicht scheiden, ohne neben dem Künstler auch den Menschen, den Mann von seltenster Universalität der Bildung, von vielseitiger Gelehrsamkeit, von tiefem Verständniss des klassischen Alterthums, den vollendeten Kavalier, den hochsinnigen Patrioten, den weitblickenden Staatsmann zu würdigen. In seinen Briefen treten alle diese Seiten seines Wesens klar hervor. Wir finden ihn nicht blos mit hervorragenden Künstlern, sondern mit den bedeutendsten Gelehrten der Zeit in Verbindung. Seine Correspondenz erstreckt sich, wie seine persönlichen Beziehungen, über Italien, Spanien und Frankreich, England, Deutschland und die Niederlande. In den Sprachen aller dieser Länder wusste er sich gewandt auszudrücken, am liebsten freilich bediente er sich des Italienischen, das damals ungefähr die Bedeutung hatte, wie heute das Französische. Seine Briefe sind mit Vorliebe in dieser Sprache geschrieben. Dies Alles beruhte aber auf einer gründlichen klassischen Bildung, wie er denn vielfach Citate aus antiken Schriftstellern einstreut und sich bei der Arbeit gern aus Seneca, Plutarch und andern klassischen Autoren vorlesen liess. Der Inhalt seiner Briefe dreht sich oft um gelehrte Fragen der Literatur oder des klassischen Alterthums, so dass man ihn für einen Archäologen halten möchte. Obwohl er ein Zögling der Jesuiten und ein frommer Katholik war, der jeden Morgen der ersten Messe beiwohnte, wusste er damit den Standpunkt einer hohen und allgemeinen menschlichen Bildung zu verbinden.

Den vollen Adel seines Charakters, den freien Blick seines Geistes erkennt man da, wo seine Aeusserungen sich auf die politischen Verhältnisse der Zeit beziehen. Wie hoch steht er da über den streitenden Parteien! Wie gerecht und schneidig urtheilt er über die politischen Machinationen des Papstes, über die verderbliche Fehdelust der Fürsten, über die schlechte Verwaltung der spanischen Niederlande, über die barbarische Kriegführung Wallenstein's und Tilly's, über Staatsmänner wie Bukingham und Richelieu! Man weiss nicht, soll man mehr die Unbefangenheit des Blickes, oder die Unabhängigkeit der Gesinnung bewundern.

Aber dies sind nicht theoretische Bemerkungen eines müssigen Zuschauers; Rubens hat vielmehr sieben Jahre seines Lebens den politischen Geschäften gewidmet, wahrlich nicht aus Ehrgeiz oder Eitelkeit, sondern weil der Jammer des Krieges und das Unglück seines Vaterlandes ihm am Herzen lagen, und

weil die Infantin Isabella nach dem Tode ihres Gemahls sich hauptsächlich der hohen Einsicht und der edlen Gesinnung unseres Meisters bediente, um den Frieden herbei zu führen. Der Weltruhm des überall gefeierten Künstlers kam diesen Unterhandlungen zu statten, denn sowohl am Hofe Philipp's IV. von Spanien, wie bei Carl I. von England war Rubens als grosser Künstler und vollendeter Weltmann gleich gern gesehen. Wie er in wiederholten politischen Sendungen, unermüdet durch die langwierigen Unterhandlungen, endlich den Frieden herbeiführte, das steht in der Geschichte seines Landes verzeichnet.

Als Rubens 1633 sich wieder in's Privatleben zurückzog, waren ihm noch sieben Jahre eines, wenngleich durch Körperleiden vielfach getrübten, aber doch immer noch glücklichen und arbeitsvollen Lebens beschieden. Eins der schönsten seiner späteren Werke, eine Madonna mit Heiligen, schmückt als Altarblatt die Kapelle am Chor der Jacobskirche, welche die sterblichen Reste des Meisters umschliesst. Als Ritter St. Georg hat er sich hier zum letzten Mal dargestellt, zwar gealtert in den Mühen eines unglaublich arbeitsamen Lebens, aber noch voll von dem Feuer, das ihm bis zum letzten Augenblick treu blieb.

Wenn in der breiten Lichtfülle dieses Künstlerschaffens auch die Schatten nicht fehlen, so darf man sagen, dass die Mängel seines Stils wesentlich seiner Zeit zur Last fallen. Es ist etwas vom Sturm und Drang der Epoche auch in seinen Bildern. Es fehlt nicht an Uebertreibungen, sowohl in den Formen, namentlich in den nackten Fleischmassen, als auch im Ausdruck. Wo das Schreckliche zu schildern ist, da greift er nicht selten zum Abschreckenden, ja zum Rohen. So in der Marter des heil. Lievin, wo man die ausgerissene Zunge des Märtyrers einem Hunde hinhält, der danach schnappt; so im bethlehemitischen Kindermord, wo die unseligen Mütter durch Beissen und Kratzen sich gegen die Henker zu wehren suchen. Aber dies und so manches Andere müssen wir nicht mit dem Masstabe unsrer zahmeren, milderen Gesittung von heute, sondern mit dem derberen Kulturzustand jener Epoche messen. In der Poesie sehen wir ganz ähnliche Verhältnisse. Auf die steife, antikisirende Richtung eines Opitz, und selbst noch eines Gryphius, die man die Floris und Venius der Dichtkunst nennen könnte, folgen die Hoffmannswaldau und Lohenstein, die in das Gegentheil, in derben Schwulst, Bombast, Uebertreibung jeglicher Art umschlagen. Und doch musste diese Reaction nothwendig erfolgen. Wir sind nun freilich weit entfernt, einen Rubens auf dieselbe Linie mit jenen Bombastikern zu stellen: aber darauf dürfen wir wohl hinweisen, dass dieselben Züge einer sinnlichen kraftstrotzenden Zeit sich hier wie dort geltend machten. In höchstem Maasse sind die Tugenden und die Mängel eines Rubens mit dem einzigen grossen Dichter seiner Zeit zu vergleichen, den man ihm ebenbürtig finden kann: William Shakespeare.

Wilhelm Lübke.

* * *

Johann Lindner, der Stecher des Selbstporträts von Rubens, hat, wie gar mancher wackere deutsche Künstler, eine herbe Schulzeit im Leben und in der Kunst durchmachen müssen, ehe seine Begabung sich Anerkennung errang. Im Pfarrdorfe Alfeld, in der bayerischen Oberpfalz 1839 geboren, bekundete er schon als Schulkind Trieb und Talent zum Zeichnen und wandte sich als kaum fünfzehnjähriger Knabe nach Nürnberg, wo er in einer fabrikmässigen „Kunstanstalt" mehr ausgenützt als ausgebildet wurde. Erst nach zwei Jahren, als der Kunstjünger im Atelier von J. L. Appold Aufnahme fand, bot sich ihm die Gelegenheit zu künstlerischer wie geistiger Fortbildung, von der er redlich Gebrauch machte. Nebenbei besuchte er bis 1861 die königl. Kunstschule zu Nürnberg als Hospitant. Von 1861 bis 1864 erhielt sich Lindner theils in München, theils in der Schweiz durch Arbeiten für Buchhändler und liess sich 1864 in München dauernd nieder. Seither stach er für mehrere Verleger Blätter nach Carlo Dolci, Guido Reni, Rubens und modernen Heiligenbildern. Ein gelungener Stich des von ihm in der Schweiz nach der Natur gezeichneten Porträts von Richard Wagner verschaffte ihm 1871 den Auftrag eines Berliner Kunsthändlers, die Bildnisse des deutschen Kaisers, des Kronprinzen und Moltke's zu stechen. Für das Kaiserbild und das Porträt Richard Wagner's erhielt Lindner auf der Wiener Weltausstellung die Kunstmedaille. Auch seine Porträtstiche des Königs von Bayern und des würtembergischen Königspaares fanden grosse Anerkennung und verschafften dem Künstler die grossen goldenen Kunstmedaillen der Kaiser von Deutschland und Oesterreich, sowie der Könige von Bayern und Würtemberg. Lindner kultivirt mit besonderer Vorliebe und Geschicklichkeit den Porträtstich, und alle seine Arbeiten zeichnen sich, wie unser in dem vorstehenden Aufsatze nach Gebühr gewürdigtes Blatt, durch Treue, Korrektheit und liebevolle Sorgfalt aus. O. B.

Jahrgang 1876.

Galeriewerk, Aeltere Meister.

Lief. IV. Mieris, „Dame mit dem Papagei“, Stich von *Burger*. — Poussin, „Landfchaft“, Radirung von *Fischer*. — Van der Meer „Interieur“, Radirung von *Unger*.

Lief. V. **Van Dyck,** „Portrait der Marie Louise de Tassis“, in der Liechtenstein-Galerie, Stich von *J. F. Vogel*.

Albumheft X.

Gabl, „Haspinger“, Stich von *Rauscher*. — Horowitz, „Trauer um Jerufalem“, Stich von *Doby*. — Rahl, „Proscenium-Bild im neuen Opernhaufe“, Stich von *Pfründer*. — Halauska, Original-Radirung. — Wilroider, Original-Radirung. — Lindenschmidt, „Die luftigen Weiber“, Radirung von *Krauskopf*.

Rethel's Cyclus. „Der Hannibal-Zug“, zweite Hälfte in 3 Blättern.

Anmerkung. Den Stich Vogel's erhalten im Jahre 1876 neu Eintretende nur gegen den Nachbezug eines der früheren Jahrgänge.

Jahrgang 1877.

Albumheft XI.

Richter, Ludwig, „Zum Empfange“, Radirung von Profeffor *Bürkner*. — Hoff, „Im Trauerhaufe“, Radirung von *Meyer*. — Lichtenfels, „Landfchaft“, Original-Radirung. — Schmidt, „Der Sittenrichter“, Radirung von *Rauscher*. — Grob, „Auf der Studienreife“, Original-Radirung. — Jettel, „Schafheerde“, Original-Radirung.

Galeriewerk, Moderne Meister.

Lief. II. Piloty, „Maria Stuart wird das Todesurtheil verkündigt“, Stich von *Doris Raab*. — Than, „Tündér Ilona“, Stich von *Doby*.

Ferner: 2 Galeriewerkhefte mit Stichen und Radirungen nach Bildern alter Meister.

Jahresbeitrag für Mitglieder Mark 30. —
„ für Gründer „ 100. —

Erftere erhalten die Publikationen in Abdrücken mit der Schrift, letztere auf chin. Papier vor der Schrift.

Von ausserordentlichen (besonders zu bezahlenden) Publikationen erschienen bisher:

Landes-Gemälde-Galerie in Buda-Peft (vormals Eszterházy-Galerie in Wien):

Lief. I. A. Cuyp, „Kühe im Waffer“, radirt von *Unger*. — Rembrandt(?), „Ein alter Mann“, radirt von *Unger*. — Van der Neer, „Nachtlandfchaft“, radirt von *Unger*. — Sal. Ruysdael, „Jahrmarkts-Scene“, radirt von *Unger*.

Lief. II. Boltraffio, „Madonna“, Stich von *Büchel*. — Snyders, „Hahnenkampf“, radirt von *Unger*. — Tiepolo, „Ferdinand der Katholifche“, radirt von *Unger*. — Rembrandt's Schule, „Chriftus vor Pilatus“, radirt von *Unger*.

Ausserordentliches Album-Heft I.

Camphausen, „Der grofse Kurfürft“, Stich von *Forberg*. — Camphausen, „Friedrich der Grofse“, Stich von *Forberg*. — Angeli, „Jugendliebe“, Stich von *Forberg*.

Schönleber, „Canal in Rotterdam“, Original-Radirung. — Fischer, „Von der Donau-Regulirung“, Original-Radirung. — Hartmann, „Pferd an der Tränke“, Original-Radirung.

Diefe aufserordentlichen Publikationen werden Gründern und Mitgliedern per Lieferung um den ermäfsigten Preis von 10 Mark für Drucke mit Schrift, und von 20 Mark für Drucke vor der Schrift überlaffen. —

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Leipzig, Walter Wigand's Buchdruckerei.

